Jerzy Kowalczyk

Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 6, 187-237

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

JERZY KOWALCZYK

DZIEŁA MACIEJA PÓLEJOWSKIEGO W ZIEMI SANDOMIERSKIEJ

Panu Profesorowi
Mieczysławowi Gębarowiczowi
poświęcam

W XVIII wieku Sandomierz nie był ośrodkiem w dziedzinie kultury artystycznej, mimo że pozostał nadal stolicą ziemi i województwa. Podupadłe miasto nie gromadziło w swych murach zdolniejszych artystów, którzy mogliby zaspokoić lokalne nawet zamówienia na rzeźby i malowidła do kościołów parafialnych czy klasztornych, wspieranych hojną ręką świeckich i duchownych, magnackich i szlacheckich fundatorów. Jeśli zależało sandomierskim dysponentom na wysokim poziomie artystycznym, zwracali się oni z zamówieniem do artystów, będących serwitorami na okolicznych dworach magnackich, korzystali z usług artystów zakonnych lub sprowadzali mistrzów z dużych ośrodków miejskich, przede wszystkim z Krakowa. Problem ten wyraźnie zaznacza się przy licznych zamówieniach bogatej kapituły sandomierskiej. Do artystów zatrudnionych przy pracach dla kolegiaty w Sandomierzu w XVIII w. należeli m. in.: malarz Karol de Prevot, pochodzący z dworu hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej w Łubnicach i Sieniawie, oraz architekci Kasper Bażanka i Francesco Placidi, osiedleni w Krakowie jako serwitorzy miejscowych biskupów. Stamtąd też pochodzili rzeźbiarze: Tomasz Górecki, kamieniarz, stale pracujący w Czernej pod Krakowem, oraz snycerz Antoni Rojowski, ze znanej rodziny rzeźbiarzy działającej w Krakowie i Małopolsce. Odgrywający dużą rolę w środowisku sandomierskim i najsilniej z nim związany architekt Józef Karśnicki był księdzem jezuitą [1]. Nie inaczej przedstawiała się pod tym względem sytuacja już w XVII stuleciu, z tą różnicą, że większą rolę odgrywały tu z pewnością zamówienia w kamieniarskich warsztatach małopolskich.

Grawitacja Sandomierza ku Krakowowi i ośrodkowi krakowskiemu była zjawiskiem oczywistym, uwarunkowanym historycznie i geograficznie. Jednakże od połowy XVIII wieku jesteśmy świadkami ekspansji artystycznej ośrodka lwowskiego na Ziemię Sandomierską, przede wszystkim w zakresie rzeźby. Lwów w okresie rokoka stanowił najwybitniejsze i najpotężniejsze w Rzeczypospolitej centrum sztuki rzeźbiarskiej. Działało tam wówczas około pięćdziesięciu uzdolnionych artystów, z których przynajmniej kilku osiąg-

[1] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III. *Województwo kieleckie*, z. 11, *Powiat sandomierski*, opracowali J. Z. Łoziński, T. Przypkowski, Warszawa 1962, s. 53—63, tamże bibliografia.

nęło w swoich znakomitych kreacjach europejski poziom sztuki (Antoni Osiński, Pinzel, Sebastian i Fabian Fesingerowie, Jan Obrocki, Piotr i Maciej Polejowscy). Ruchliwe warsztaty lwowskie ogarnęły swoją działalnością olbrzymi teren Rzeczypospolitej. Dzieła mistrzów lwowskich, odznaczające się niezwykle śmiałym duktem dłuta i charakterystycznym ostrym modelunkiem fałdów szat, odnajdujemy na północy na Podlasiu (Choroszcz pod Białymstokiem, Leśna, Włodawa), w Ziemi Chełmskiej (Chełm), na wschodzie aż w Kijowie, na południu w Dukli, na zachodzie... zaś w województwie sandomierskim [2]. Oprócz szeregu świetnych dzieł w Sandomierzu związanych z działalnością Macieja Polejowskiego oraz rzeźb tego artysty w Opatowie czy Majdanie Kolbuszowskim [3], rozpoznajemy dłuto lwowskich snycerzy w zabytkach kilku innych miejscowości: Obrazowa (pow. sandomierski), Tczowa (pow. kozienicki), Pełczysk (pow. pińczowski), Mominy (pow. opatowski) czy dalekiego Skrzyńska (pow. opoczyński). Oto przybliżona lista tych miejscowości [4].

Na terenie Ziemi Sandomierskiej nastąpiło spotkanie i niejako przenikanie się wzajemne tych dwu orientacji artystycznych: krakowskiej i lwowskiej. Między rzeźbami tych ośrodków, mimo wspólnych cech wynikających z ogólnego pokrewieństwa stylowego plastyki rokokowej, są też różnice zdeterminowane odmiennymi źródłami inspiracji.

Krakowska rzeźba w dobie rokoka nie wytworzyła szkoły w takim znaczeniu, w jakim zwykliśmy rozważać plastykę lwowską. Niemniej można stwierdzić, że na jej rozwoju zaważyła działalność Baltazara Fontany, znakomitego sztukatora włoskiego, który z Rzymu przeszczepił na nasz grunt

---

[2] Problem ten ma bogatą literaturę; z przedwojennych opracowań należy wymienić przede wszystkim: A. Bochnak *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931; Z. Hornung *Antoni Osiński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Warszawa 1937; T. Mańkowski *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937; J. Hornungowa *Lwowska plastyka reliefowa XVIII wieku*, „Arkady", R. III, Warszawa 1937, nr 3; Z. Hornung *Na marginesie ostatnich badań nad rzeźbą lwowską XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury", R. VII, Warszawa 1939, nr 2; T. Mańkowski *Do źródeł natchnień lwowskiej plastyki rokokowej*, „Dawna Sztuka", R. II, Lwów 1939. W literaturze powojennej zostało ogłoszonych kilka studiów szczegółowych, m. in.: T. Mańkowski *Brat Jan dominikanin — sztukator*, „Prace Komisji Historii Sztuki", t. IX, Kraków 1946; B. Majchrzycka *Ołtarzowa rzeźba figuralna Antoniego Osińskiego w kościele o.o. bernardynów w Leżajsku*, „Roczniki Humanistyczne", t. IV, 1957, Lublin 1958, z. 4; S. Michalczuk *W sprawie autorstwa rzeźb figuralnych w kościele popaulińskim we Włodawie i popijarskim w Chełmie*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. XX, 1958, nr 3/4; J. T. Frazik *Kontrakty snycerzy lwowskich z przemyskim konwentem jezuitów w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. XXI, 1959, nr 1; J. Kowalczyk *Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej*, [w:] *Rokoko*, Warszawa 1970.

[3] J. Kowalczyk *Prace rzeźbiarskie Macieja Polejowskiego w Sandomierskiem i na Lubelszczyźnie*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu", R. XI, 1957 (Toruń 1959), s. 123—127.

[4] Reprodukcje fotograficzne plastyki rokokowej wymienionych miejscowości zob.: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III, *Województwo kieleckie*, zeszyty poświęcone poszczególnym powiatom.

sztukę genialnego Berniniego. Te same źródła inspiracji dają się zaobserwować w twórczości Antoniego Frączkiewicza, najwybitniejszego polskiego rzeźbiarza pierwszej połowy XVIII w. Stał się on kontynuatorem berniniowsko-fontanowskiej linii, ale też przeszedł wyraźną ewolucję od pełnych form barokowych do zwiewnej maniery rokokowej, co najlepiej objawiło się w jego kreacjach ołtarzowych w katedrze kieleckiej (1726—1730) [5]. Epigonem tego nurtu był także Wojciech Rojowski, co poświadczają jego drewniane rzeźby z 1767 r. w ołtarzu kaplicy mansjonarskiej przy kolegiacie w Sandomierzu.

Lwowska rzeźba rokokowa, charakteryzująca się krystalicznym modelunkiem szat o ostrych krawędziach fałdów — jak dowiodły badania Bochnaka, Mańkowskiego i Hornunga — bliska jest w formalnej interpretacji rzeźbie rokokowej południowych Niemiec, zwłaszcza Bawarii, gdzie bardzo długo żywe były tradycje rzeźby gotyckiej [6].

Ekspansja warsztatów lwowskich na Ziemię Sandomierską była wyrazem nie tylko wybitnej pozycji Lwowa, ale też zarazem słabości Krakowa, który po śmierci Frączkiewicza (zm. 1741) nie wydał równego mu artysty i w dziedzinie rzeźby figuralnej zszedł do rangi prowincjonalnego ośrodka [7].

Lwowska szkoła rokokowa, choć rozwinęła się późno, jednakże wydała jeszcze całą plejadę rzeźbiarzy, którzy przedłużyli znacznie żywot rokoka, szczególnie w snycersko-rzeźbiarskich wyposażeniach wnętrz kościołów na terenie diecezji lwowskiej, przemyskiej i innych. Do tego pokolenia lwowskich twórców należał i Maciej Polejowski, którego późna wprawdzie, ale owocna działalność w Ziemi Sandomierskiej przypadła na lata 1770—1774, a może i późniejsze.

WIADOMOŚCI BIOGRAFICZNE O MACIEJU POLEJOWSKIM

Maciej Polejowski, rzeźbiarz i architekt w jednej osobie, pochodził ze znanej lwowskiej rodziny, w której aż trzech przedstawicieli, i to w jednym pokoleniu, było rzeźbiarzami: Piotr, Jan i Maciej. Dwaj z nich, Maciej i Piotr, łączyli mistrzostwo dłuta z zawodem architekta. Niewykluczone, że wszyscy trzej byli braćmi. Za takich są uważani przez badaczy. Nierzadki to wypadek w owym czasie we Lwowie, gdzie zawodowi malarzy, rzeźbiarzy i architektów oddawały się całe rodziny Stroińskich, Fesingerów, Obrockich, Millerów [8].

Największą sławę osiągnął P i o t r Polejowski, który został zaszczycony tytułem architekta królewskiego w 1764 r. oraz sekretarza królewskiego w 1773 r. Przez cały czas działał w ośrodku lwowskim. Zmarł przed 8 VII

[5] M. Morelowski *O trzech wiążących się grupach malarzy, rzeźbiarzy, snycerzy i innych artystów polskich szkoły krakowskiej XVIII i pocz. XIX w.*, „Prace Komisji Historii Sztuki", t. V, Kraków 1930, z. 1, s. XXXV—XLI; O. Zagórowski *Antoni Frączkiewicz*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. XXI, 1959, nr 1, s. 120—121.

[6] A. Bochnak, op. cit., s. 107; Z. Hornung *Antoni Osiński...*, s. 54—60; T. Mańkowski *Lwowska rzeźba...*, s. 145—148.

[7] T. Dobrowolski *Sztuka Krakowa*, wyd. II, Kraków 1964, s. 424.

[8] T. Mańkowski *Lwowska rzeźba...*, s. 15.

1780 r.[9] Pracował przede wszystkim na polecenie arcybiskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego i kapituły łacińskiej we Lwowie. Najbardziej znaną jego pracą stała się adaptacja w duchu rokoka wnętrza katedry łacińskiej we Lwowie, do której zaprojektował pełne wyposażenie wykonywane w latach 1766—1777[10]. Całą działalność rzeźbiarską Piotra Polejowskiego historycy sztuki niesłusznie zapisali na konto Macieja, rezerwując Piotrowi tylko projektowanie[11]. A przecież przekazy źródłowe najwyraźniej mówią o snycerzu Piotrze Polejowskim jako wykonawcy zespołu drewnianych rzeźb figuralnych (łącznie ze znakomitym ołtarzem głównym) w kościele Franciszkanów w Przemyślu w latach 1760—1764[12]. Przed otrzymaniem serwitoriatu królewskiego należał też do „bractwa" syncerzy we Lwowie[13].

Postać J a n a Polejowskiego pozostaje — jak dotąd — najbardziej enigmatyczna. Na podstawie jednego źródła wiadomo tylko, że był on rzeźbiarzem figur (*statuarius*), a na jego ślubie z Marianną Turzańską w 1756 r. świadkami byli znani lwowscy rzeźbiarze: Antoni Osiński (ożeniony z Rozalią Polejowską) oraz Sebastian Fesinger[14]. Inne źródło wspomina go jeszcze w 1767 r. jako zamieszkałego na przedmieściu Lwowa w jurydyce panien benedyktynek[15]. Nie znamy jednak jego żadnej potwierdzonej archiwalnie pracy, choć należy wspomnieć, że przez nieporozumienie uważano jakiegoś Jana Polejowskiego za wykonawcę rokokowego wyposażenia kolegiaty sandomierskiej[16].

O M a c i e j u Polejowskim wiemy natomiast już dosyć dużo. Był to artysta wszechstronnie uzdolniony i wykształcony. Jak sam o sobie napisał, uczył się „snycerstwa i architektury" u artystów pozostających na usługach Potockich[17]. Zresztą później przez wiele lat będzie on protegowany przez kilku przedstawicieli tego potężnego rodu. Na stałe związany był przez całe życie ze Lwowem. Tu miał rodzinę; był dwukrotnie żonaty i miał z pierwszego małżeństwa z Barbarą Chocimską sześcioro dzieci[18]. Pierwsza wzmianka o Macieju Polejowskim w aktach miejskich pochodzi z 1756 r.[19], ostatnia zaś z 26 IV 1794 r. przy rozliczeniu za pięcioletnie kierownictwo budowy klasz-

[9] A. Bochnak, op. cit., s. 148—150.

[10] T. Mańkowski *Przeistoczenie katedry za arcybiskupa Sierakowskiego i ówcześni rzeźbiarze lwowscy*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie", R. XV, Lwów 1935, z. 2, oraz odb. Lwów 1935.

[11] Z. Hornung *Antoni Osiński...*, s. 16; T. Mańkowski *Lwowska rzeźba...*, s. 113.

[12] A. Bochnak, op. cit., s. 138—140.

[13] Z. Hornung, op. cit., s. 48.

[14] Ibid., s. 46.

[15] Według uprzejmej informacji prof. dra Zbigniewa Hornunga.

[16] Ks. E. Górski *Przewodnik po katedrze sandomierskiej*, Sandomierz 1935, s. 11. O tej atrybucji piszę szczegółowo niżej.

[17] Archiwum Ławry w Poczajowie, sygn. 8/711, s. 7v — list Macieja Polejowskiego do przełożonego Ławry, datowany w Poczajowie 1 I 1783 r. (wg odpisu użyczonego mi uprzejmie przez prof. dra Mieczysława Gębarowicza).

[18] Na podstawie wypisów dokonanych przez prof. dra Zbigniewa Hornunga z metryk parafii przy kościele M. Boskiej Śnieżnej we Lwowie i łaskawie udostępnionych autorowi niniejszego artykułu.

[19] T. Mańkowski *Lwowska rzeźba...*, s. 153.

toru bazylianów w Poczajowie [20]. Jego twórczość artystyczna była bogata i różnorodna. W liście, pisanym 15 XII 1786 r. z powodu sporu z bazylianami poczajowskimi, artysta, broniąc swego zawodowego autorytetu, powołał się na wieloletnie doświadczenie i liczne dzieła szeroko po Rzeczypospolitej rozsiane.

Nie może mi Wielebny Monaster [poczajowski] zadać — pisał Polejowski — aby robota nie była doskonała, bo pokaże na widok Jaśnie Oświeconych, Jaśnie Wielmożnych, Wielmożnych i Najprzewielebniejszych, którym roboty przez czas życia mojego porobił, i są ozdobą kościołów, cerkwiów i pałaców, których świadectwa podpisem ich rąk i pieczęcią stwierdzone będą dowodem.

Nie wymieniam odległych miejsc, gdzie roboty ołtarzowe robiłem, jako to w Kollegiacie Sandomierskiej na cały kościół, w Opatowie, Krasnostawiu, w Zasławiu, Stanisławowie, Nawaryi, Hodowicy, Niżniowie, w Uniowie, w Krystynopolu, Włodawie, już z Poczajowa przyjechawszy, i inszych wielu miejscach, które są odległe; najbliższe robote moje przed oczy wystawiam w Archikatedrze Lwowskiej wielki ołtarz murowany i dwa poboczne większe, jako też zewnętrzne kamienne w tejże Katedrze, którę do widzenia zawsze są otwarte [21].

Pierwszym datowanym przez źródła dziełem Polejowskiego są kamienne wazony na fasadzie katedry łacińskiej we Lwowie (kontrakt z dnia 23 V 1766 r.) [22] oraz wystrój rzeźbiarski wraz z figurami do ołtarza głównego w tejże katedrze (kontrakt z dnia 30 VI 1766 r.) [23]. Zlecenie pracy przy ołtarzu głównym katedry było z pewnością zaszczytnym wyróżnieniem artysty, który musiał już wówczas posiadać wysoką, ustaloną pozycję zawodową. Mistrz Maciej rzeźbił zarówno w kamieniu, jak i w drzewie, a także modelował w stiuku, o czym świadczyły figury ewangelistów przy filarach w nawie głównej wspomnianej katedry łacińskiej (1773 — 1776) [24] oraz marmoryzowane ołtarze w ławrze w Poczajowie (1781—1786) [25].

Różny też był zakres prac Macieja Polejowskiego. Czasem wykonywał tylko rzeźby figuralne i ornamenty włączone do ołtarza zaprojektowanego i wykonanego przez innych (np. ołtarze we lwowskiej katedrze łacińskiej, projektowane przez Piotra Polejowskiego). Ale też sam niejednokrotnie projektował i nadzorował prace rzeźbiarskie i architektoniczne (ołtarze i budynek klasztorny w Poczajowie). Odkąd go znamy, nigdy nie pełnił roli podrzędnej, zawsze występował jako *capomastro*, mając do pomocy zespół rzemieślników: kamieniarzy, stolarzy, sztukatora-mozaistę, malarza-złotnika oraz pracowników niefachowych. Występował też w roli przedsiębiorcy, gdyż często sam angażował rzemieślników i przystępował do pracy ze swoją ekipą. Zamówień naszemu zdolnemu artyście nie brakło, jeszcze jednej pracy nie

[20] J. E. Dutkiewicz *Fabryka cerkwi Wniebowzięcia NMP w Poczajowie*, „Dawna Sztuka", R. II, 1939, s. 160.

[21] Archiwum Ławry w Poczajowie, sygn. 8/711, s. 12v — list Macieja Polejowskiego do generała zakonu bazylianów, datowany 15 XII 1786 r. we Lwowie (według odpisu użyczonego mi uprzejmie przez prof. dra Mieczysława Gębarowicza).

[22] Kontrakt opublikował T. Mańkowski (*Lwowska rzeźba...*, s. 164).

[23] Kontrakt opublikował A. Bochnak (op. cit., s. 152—153).

[24] T. Mańkowski, op. cit., s. 168, 171.

[25] J. E. Dutkiewicz, op. cit., s. 144.

skończył, a już zawierał kontrakt na następne, co powodowało wielomiesięczne, jeżeli nie wieloletnie zwłoki z ukończeniem dzieła. I tak np. nie ukończywszy prac w Poczajowie, udał się Polejowski do Włodawy nad Bugiem, gdzie dla kościoła Paulinów wykonał znakomity zespół rzeźb figuralnych [26]. Nic też dziwnego, że przez tego rodzaju postępowanie popadał w zatargi z dysponentami, np. z kapitułą lwowską czy bazylianami w Poczajowie. Znajomość organizacji pracy w warsztacie Polejowskiego będzie nam przydatna przy szczegółowej analizie jego działalności.

DZIEŁA MISTRZA MACIEJA W KOLEGIACIE SANDOMIERSKIEJ

S t a n b a d a ń. List Macieja Polejowskiego z 1786 r., przytoczony wyżej w obszernym fragmencie, został znaleziony w Archiwum Ławry Poczajowskiej i w streszczeniu opublikowany w 1939 r. przez Józefa Edwarda Dutkiewicza [27]. Wśród wymienionych w korespondencji miejscowości posiadających dzieła artysty interesują nas tu szczególnie dwa miasta: Opatów i Sandomierz (kolegiata). Jeśli fakt pracy mistrza lwowskiego w Opatowie był przedtem nieznany, to jego działalność w kolegiacie sandomierskiej została już dawno ujawniona; przy okazji nie obyło się bez błędnych interpretacji źródeł i fałszywych wniosków.

Autorstwo ołtarzy rokokowych kolegiaty sandomierskiej po raz pierwszy zostało wykazane przez ks. Melchiora Bulińskiego w jego źródłowej monografii Sandomierza wydanej w 1879 r.[28] To najstarsze historyczne opracowanie, mówiące o rzeźbiarzu Polejowskim ze Lwowa jako wykonawcy ołtarzy, zawiera stosunkowo najszersze wzmianki o tym artyście. Nowe skromne fakty dorzuci jedynie wiele lat później ks. Jan Wiśniewski, publikując polskie streszczenia z łacińskich protokołów sesji kapituły sandomierskiej [29]. Obydwaj wspomniani badacze, mając do dyspozycji tylko protokoły sesji, podają nazwisko Polejowskiego bez imienia, bo źródło o tym milczy. Obydwaj też uważali Polejowskiego tylko za wykonawcę ołtarzy, mimo że źródło nie pozostawia wątpliwości również co do autorstwa projektów. Pierwszy badacz napisał jednak, że formę ołtarzy nakreślił kanonik Kochański, kaznodzieja, który przecież tylko administracyjnie zajmował się ich budową, drugi zaś wyraźnie mówi o spółce autorskiej ks. Kochańskiego i architekta, ks. Józefa Karśnickiego, którzy tworzyli też komisję odbierającą gotowe prace w 1773 r.

Marian Morelowski, pierwszy historyk sztuki, który się tym problemem po trosze zainteresował, łączył wykonawcę ołtarzy sandomierskich z nazwiskiem Palejowskiego (*sic*!) „znanego z rzeźb odnawianej współcześnie pod kierunkiem ks. Sierakowskiego, kanonika sandomierskiego, katedry lwowskiej"; jednakże imię Macieja nie padło, pozostało nadal tylko w domyśle. Autorstwo projektów ołtarzy, idąc śladem ks. Wiśniewskiego, wiązał More-

[26] Ta okoliczność pozwala dosyć precyzyjnie wydatować rzeźby Polejowskiego we Włodawie na lata 1781—1782. Por. S. Michalczuk *W sprawie autorstwa rzeźb figuralnych...*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. XX, 1958, nr 3/4, s. 406.

[27] J. E. Dutkiewicz, op. cit., s. 144.

[28] Ks. M. Buliński *Monografia miasta Sandomierza*, Warszawa 1879, s. 214.

[29] Ks. J. Wiśniewski *Katalog prałatów i kanoników sandomierskich od 1186—1926 r., tudzież sesje kapituły sandomierskiej od 1581 do 1866 r.*, Radom 1926, s. 177.

lowski z osobą ks. Józefa Karśnickiego [30]. Dopiero Zygmunt Batowski, autor hasła o Polejowskich w słowniku Thiemego-Beckera, nie miał wątpliwości, że chodzi tu o Macieja Polejowskiego, który oprócz dekoracji ołtarzowych w lwowskiej katedrze wykonał boczne ołtarze w kolegiacie sandomierskiej w latach 1772—1774 [31]. Wydawało się więc, że sprawa autorstwa została ostatecznie przesądzona, ale stało się inaczej.

Otóż ks. Edward Górski w *Przewodniku po katedrze sandomierskiej*, wydanym w 1935 r., przynosi pewną nowość w postaci wiadomości o Janie Polejowskim, jako autorze rzeźby figuralnej ośmiu ołtarzy rokokowych i dwu rzeźb alegorycznych Kościoła i Synagogi ustawionych w zakończeniu naw [32]. Podstawą do tej nowej atrybucji były — według uprzejmej ustnej informacji Autora przewodnika — wyniki badań architekta Franciszka Mączyńskiego, który, będąc w latach 1924—1935 w archiwum bazyliańskim w Poczajowie, miał podobno znaleźć kontrakty i abrysy ołtarzy sandomierskich, należące niegdyś rzekomo do Jana Polejowskiego, zmarłego podczas wykonywania zamówienia w Poczajowie. Nietrudno nam dziś powiedzieć, że chodzi tu z pewnością o Macieja Polejowskiego, który właśnie pod koniec życia działał w Poczajowie, w którym urywa się znany nam ze źródeł ostatni ślad jego życia [33].

Odnotujmy jeszcze kilka uwag historyków sztuki, którzy już przed wojną czynili pierwsze próby oceny sandomierskiej plastyki Polejowskiego. Tadeusz Mańkowski, omawiając działalność Macieja Polejowskiego w obszernym dziele o lwowskiej rzeźbie rokokowej, nie dostrzegł walorów artystycznych w figurach z kolegiaty sandomierskiej, stwierdzając, że

> są to [...] tylko prace warsztatowe i trudno w nich dopatrzyć się twórczości samego Macieja Polejowskiego. [...] Gesty tych figur są przesadne, ustawienie nóg często fałszywe, całość tchnie manierą [34].

Zdecydowanie pejoratywny sąd Mańkowskiego wypłynął zapewne z braku znajomości tych dzieł z autopsji. Zbigniew Hornung, polemizując z Mań-

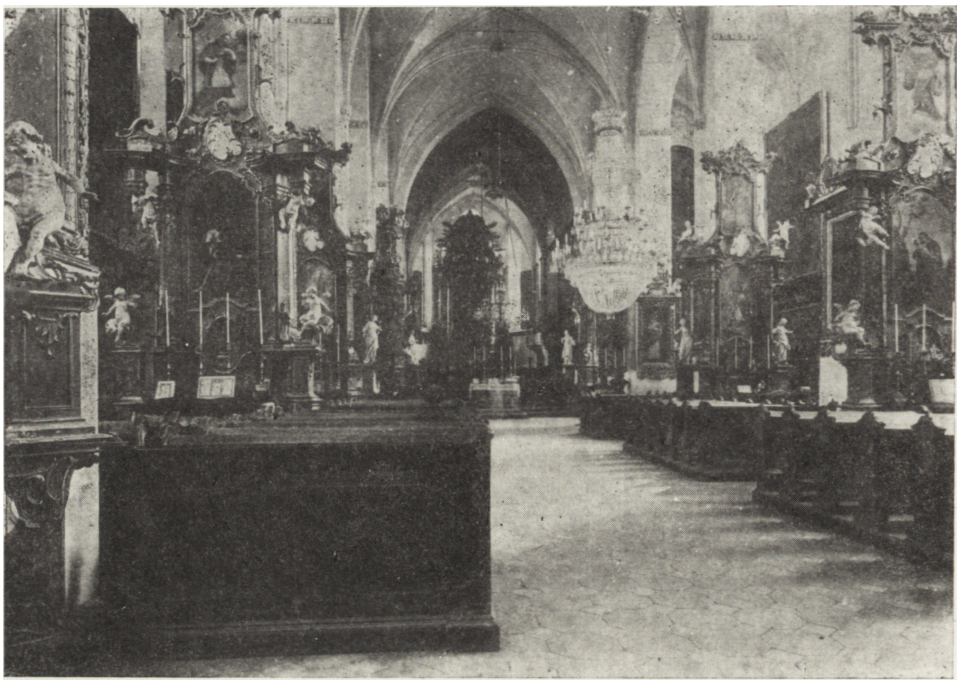
[30] M. Morelowski *O działalności architektonicznej ks. Józefa Karsznickiego*, „Prace Komisji Historii Sztuki", t. II, Kraków 1922, s. XCII.

[31] U. Thieme, F. Becker *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. XXVII, Leipzig 1933, s. 204.

[32] Ks. E. Górski, loc. cit.; Autor powtórzył tę wiadomość w skróconym powojennym przewodniku pt. *Kościół katedralny pod wezw. Narodzenia NMP. w Sandomierzu*, Sandomierz 1948.

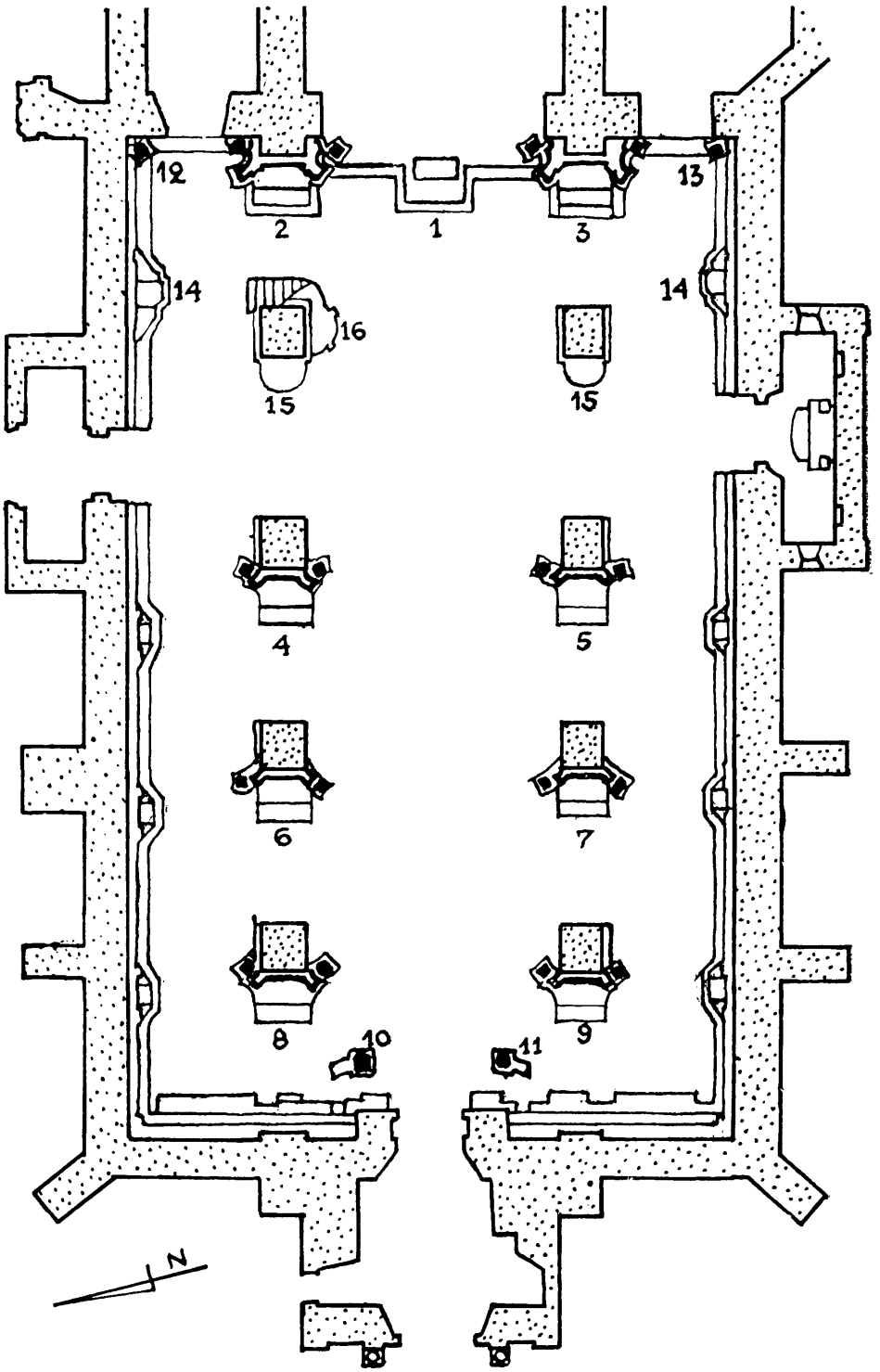
[33] W papierach po Franciszku Mączyńskim (zm. 1947 r. w Krakowie), według łaskawej informacji prof. dra Karola Estreichera, któremu znane są zbiory po zmarłym, nie ma żadnych odpisów archiwalnych z Poczajowa ani fotokopii abrysów na ołtarze sandomierskie. Prof. dr J. Edward Dutkiewicz, znający dobrze archiwum bazyliańskie w Poczajowie, oświadczył mi uprzejmie, że nie występowała w aktach osoba Jana Polejowskiego ani wspomniane abrysy, natomiast znajdowało się wiele materiałów do Macieja Polejowskiego, które on opublikował.

[34] T. Mańkowski, op. cit., s. 117—118. Jeśli chodzi o atrybucję ks. E. Górskiego, Mańkowski uważa, że „mylnie jednak daje Polejowskiemu imię Jan zamiast Maciej" (op. cit., s. 153).



Ryc. 1. Sandomierz, kolegiata. Widok ogólny nawy głównej z rokokowym wyposażeniem. Fotografia z ok. 1920 r.

Ryc. 2. Sandomierz, kolegiata. Rzut poziomy korpusu nawowego z zaznaczeniem wyposażenia: 1. ołtarz główny pod arkadą tęczową, 2. ołtarz Matki Boskiej Dobrej Pomocy, 3. ołtarz św. Anny, 4. ołtarz bł. Wincentego Kadłubka, 5. ołtarz św. Karola Boromeusza, 6. ołtarz św. Kazimierza, 7. ołtarz św. Józefa Obl., 8. ołtarz św. Wojciecha, 9. ołtarz św. Stanisława bp., 10. figura św. Cecylii, 11. figura króla Dawida, 12. figura Synagogi, 13. figura Eklezji, 14. konfesjonały i boazerie z obrazami, 15. chrzcielnice marmurowe, 16. ambona. (Na podstawie pomiaru Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej)


12
2
1
3
13
14
16
15
15
14
4
5
6
7
8
9
10
11
N

kowskim w badaniach nad atrybucjami lwowskich rzeźb rokokowych, powołał się z kolei na figury sandomierskie jako typowe dla stylu Macieja Polejowskiego [35].

W powojennej monografii architekta ks. Józefa Karśnickiego Andrzej Olszewski odrzucił domysł ks. Wiśniewskiego i Morelowskiego o wykonaniu przez tegoż architekta planów ołtarzy sandomierskich ze względu na znaczne różnice formalne z innymi jego dziełami. Autor stwierdza, że „można mu przypisać tylko nadzór nad wykonaniem ołtarzy", a jeśli chodzi o projekt, to „mogłoby tu chodzić najwyżej chyba o jakiś ogólny zarys kompozycji ołtarza" [36].

W świetle powyższego przeglądu literatury chyba nie trzeba specjalnie podkreślać, że niniejszy artykuł jest pierwszą próbą szerszej analizy niezwykle interesującego zespołu rokokowego w kolegiacie sandomierskiej [37].

Fundacja i realizacja w świetle źródeł. Realizacja zespołu ołtarzy przez Macieja Polejowskiego miała zasadnicze znaczenie dla przemiany w duchu barokowym gotyckiego wnętrza sandomierskiej kolegiaty. Był to jednakże jeden z etapów tej wielostopniowej modernizacji prowadzonej w XVIII wieku przez kapitułę z godną podziwu konsekwencją.

Pierwszy bardzo ważny etap w procesie unifikacji wnętrza świątyni w jednorodny organizm w duchu sztuki pełnego baroku miał miejsce w pierwszej tercji XVIII stulecia. Z inicjatywy wykształconego kanonika, Stefana Żuchowskiego, we wnętrzu korpusu nawowego powstaje jednolita oprawa snycersko-malarska. Usunięto wówczas spod ścian liczne nagromadzone przez stulecia obiekty: nagrobki, epitafia, ołtarze, które ustąpiły miejsca wysokiej boazerii o architektonicznych podziałach, z parami korynckich pilastrów na wysokim cokole. W te podziały wkomponowano harmonijnie wielkie obrazy sztalugowe (wykonane według koncepcji ikonograficznej ks. Żuchowskiego) [38] oraz konfesjonały, a nawet przy ścianie zachodniej włączono do tego zespołu ławy z bogatą ornamentacją snycerską. Autor projektu tej bardzo oryginalnej kompozycji, wykonanej w latach 1713—1717, jest nieznany [39], jednakże był on bliski sztuce znakomitego architekta, Kacpra Bażanki, który zresztą wykonywał pewne zlecenia dla kapituły sando-

[35] Z. Hornung *Na marginesie...*, s. 147.

[36] A. Olszewski *Życie i twórczość architekta ks. Józefa Karśnickiego*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. XIX, 1957, nr 4, s. 305.

[37] Niniejszy artykuł stanowi opracowaną na nowo część pracy magisterskiej napisanej w 1954 r. pod kierunkiem prof. dra Władysława Tomkiewicza w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Wyniki moich badań referowałem 27 XI 1957 r. na posiedzeniu Towarzystwa Naukowego w Toruniu, publikując następnie krótkie streszczenie (J. Kowalczyk, op. cit.). Impulsem do dalszego pogłębienia studium stały się materiały archiwalne i ikonograficzne do życia i twórczości Macieja Polejowskiego udostępnione życzliwie przez prof. dra Mieczysława Gębarowicza i prof. dra Zbigniewa Hornunga, za co składam im gorące podziękowania.

[38] Ciekawą sylwetkę ks. Stefana Żuchowskiego kreśli J. Wiśniewski (op. cit., s. 311—312).

[39] M. Buliński, op. cit., s. 206, 224; J. Wiśniewski, op. cit., s. 124—127; J. Z. Łoziński i T. Przypkowski, op. cit., s. 59.



Ryc. 3. Sandomierz, kolegiata. Widok nawy północnej

mierskiej [40]. Omawiany zespół snycersko-malarski stał się niejako tłem, przygotowanym dla kolekcji rokokowych ołtarzy Macieja Polejowskiego.

Druga faza modernizacji wnętrza kolegiaty przypadła na trzecią ćwierć XVIII stulecia. W ciągu kilkunastu lat, od 1756 do 1773 roku, wymieniono wszystkie stare ołtarze na nowe, wykonane bądź w marmurze, bądź snycerskie, utrzymane w stylu rokoka. Tę generalną wymianę wyposażenia rozpoczęto od głównego ołtarza, później przyszła kolej na kaplicę mansjonarską, wreszcie na boczne ołtarze przyfilarowe w nawach. Bodźcem do tego było zalecenie powizytacyjne biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego z 1751 r., dotyczące ołtarza głównego. Już w 1756 r. stał w prezbiterium gotowy ołtarz główny z marmuru, wykonany w Czernej według projektu architekta Francesco Placidiego [41]. W tym też zapewne czasie ustawiono pod arkadą tęczową, na granicy prezbiterium i nawy, drugi ołtarz, ale wolno stojący, bez *retabulum*, marmurowy, typu sarkofagowego. Ołtarz ten, interesujący z punktu widzenia liturgicznego, odgrywa też niemałą rolę kompozycyjną ze względu na swe centralne położenie. Przepoławia on długi gotycki tunel nawy głównej i prezbiterium, czyniąc wnętrze bardziej zwartym, dośrodkowym. Tę myśl znakomicie podchwycił Maciej Polejowski, projektując zespół rokokowych ołtarzy.

W 1766 r. archidiakon Jan Kanty Ligęza ufundował nowe pełne wyposażenie do kaplicy mansjonarskiej adaptowanej na kaplicę *Sanctissimum*. Jako doradcę artystycznego poproszono ks. Józefa Karśnickiego, miejscowego architekta, jezuitę. W 1767 r. do kaplicy sprawiono w Czernej okazały ołtarz z marmuru według rysunków Wojciecha Rojowskiego [42]. Reszta snycerskiego wyposażenia kaplicy czekała przez następnych kilka lat na dłuto Polejowskiego.

Wreszcie w 1768 r. kapituła, w oparciu o deklaracje finansowe szeregu jej członków, uchwaliła ufundowanie serii nowych ołtarzy bocznych w nawach. W gronie kapituły sandomierskiej znaleźli się więc nie tylko członkowie bogaci (skupiali oni niejednokrotnie po kilka intratnych beneficjów kościelnych), ale mający również zrozumienie dla spraw artystycznych. Ambitnym planom chwilowo stanęły na przeszkodzie wypadki polityczne, bowiem w 1769 r. kapituła dała dużą składkę na rzecz Konfederacji Barskiej, ale już w następnym roku sprawa fundacji ołtarzy staje się znowu aktualna [43]. Zaczątkiem był nadal fundusz z legatu archidiakona Ligęzy (zm. 1770 r.) i za te pieniądze postanowiono wystawić pierwsze dwa ołtarze (w miejsce ołtarzy św. Magdaleny i Trzech Króli) zgodnie z uchwałą kapituły z 12 V 1770 r. Do zajęcia się tą sprawą został upoważniony wykonawca testamentu Ligęzy, kanonik Jacek Kochański, kaznodzieja. Ks. Kochański jako *custos fabricae* będzie czuwał przez szereg lat nad pracami we wnętrzu kolegiaty; w imieniu kapituły będzie on zawierał umowy z artystami i rzemieślnikami, do niego będzie należeć odbiór gotowych prac, niekiedy kapituła upoważniała go do samodzielnej decyzji przy realizacji mniejszych

[40] O. Zagórowski *Architekt Kacper Bażanka*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. XVIII, 1956, nr 1, s. 91.

[41] J. Z. Łoziński, T. Przypkowski, op. cit., s. 58.

[42] A. Olszewski, op. cit., s. 300; J. Wiśniewski, op. cit., s. 176.

[43] Dzieje fundacji i realizacji wyposażenia wnętrza kolegiaty odtwarzam bezpośrednio w oparciu o protokoły z posiedzeń kapituły sandomierskiej z lat 1770—1777 (zob. aneks).

przedsięwzięć. Zaufanie, jakim cieszył się Kochański wśród kapituły, znajdowało z pewnością uzasadnienie w jego zdolnościach administracyjnych, a może także w bardziej wyrobionym smaku artystycznym. Niektórzy badacze skłonni byli mu przypisać znaczne uzdolnienia artystyczne, skoro dopatrywali się w nim nawet projektanta w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale te opinie są przesadzone i nie znajdują potwierdzenia w źródłach.

Do prac przy serii ołtarzy drewnianych od razu przewidziany był Polejowski [44]. Już na posiedzeniu kapituły w maju 1770 r. mówi się, że zostaje zaangażowany rzeźbiarz ze Lwowa (*artis sculptoriae faber Leopoli conducetur*), który ma określić materiały niezbędne do realizacji dwu pierwszych ołtarzy z funduszu Ligęzy. Kilka miesięcy później, na posiedzeniu w dniu 10 IX 1770 r. zapadła decyzja budowy dalszych sześciu ołtarzy i projekty opracowane przez Polejowskiego [45] zostały przyjęte do realizacji. Kapituła poleciła więc ks. Kochańskiemu zawarcie kontraktu z wymienionym już z nazwiska Polejowskim oraz jak najszybsze przygotowanie materiałów. Polejowski został tu określony jako *statuarius*, a więc rzeźbiarz posągów, co oznaczało najwyższą rangę w tym zawodzie. 16 II 1771 r. kapituła zatwierdziła kontrakt zawarty przez ks. Kochańskiego z Polejowskim. Za projekt i wykonanie ośmiu ołtarzy z dostarczonego przez kapitułę materiału rzeźbiarz miał otrzymać 12 000 zł polskich, czyli po 1500 zł za każdy ołtarz. Niebawem, 2 III 1771 r., kapituła poleciła wypłacić Polejowskiemu zadatek w wysokości 1000 zł polskich.

Równocześnie z ołtarzami są wykonywane do kaplicy mansjonarskiej: balustrada marmurowa oraz dębowe stalle i ławki.

W połowie 1772 r. również w korpusie nawowym postanowiono zastąpić stare ławy nowymi, też dębowymi. O tym, że opisane meble były wykonywane także według projektów Polejowskiego, przekonuje nas uchwała kapituły z dnia 9 IX 1772 r., polecająca wypłacenie lwowskiemu rzeźbiarzowi dodatkowo 30 złotych węgierskich za różnorodne prace i pomysły dekoracji nie objęte kontraktem. Jak przedtem ksiądz Karśnicki, tak teraz Polejowski jest doradcą artystycznym kapituły, udziela porad fachowych w urządzaniu całego wnętrza (m. in. w sprawie przeniesienia gotyckiego krucyfiksu z belki tęczowej do ołtarza głównego) [46]. Znamiennym wydarzeniem było przychylenie się kapituły do realizacji interesującej artystycznie koncepcji Polejowskiego. Otóż artysta zaproponował, aby ustawić w narożu południowej nawy, przy wejściu do kaplicy, figurę na cokole, która stanowiłaby

[44] Pośrednikiem przy angażowaniu lwowskiego rzeźbiarza był z pewnością arcybiskup lwowski Wacław Sierakowski, który równocześnie piastował godność kustosza kapituły sandomierskiej. Był to ten sam Sierakowski, który w 1766 r. rozpoczął przekształcanie wnętrza katedry lwowskiej, angażując do prac Piotra i Macieja Polejowskich (por. M. Morelowski, op. cit., s. XCIII).

[45] O Polejowskim, jako projektancie ołtarzy, świadczy następujący zwrot w protokole z posiedzenia kapituły: „...*habitisque idaeis eorundem altarium per Nobilem Polejowski Statuarium Leopoliensem confectis...*" (posiedzenie z dn. 10 IX 1770 r., zob. aneks).

[46] Jeszcze w 1774 r. toczono narady w sprawie umieszczenia krucyfiksu (bowiem okazał się za duży do głównego ołtarza), ale bez udziału Polejowskiego, wbrew temu, co pisze M. Buliński (op. cit., s. 216).

pendant do bocznej figury w ołtarzu św. Anny przy tęczy i razem z tą statuą ujmowałaby po bokach arkadę do kaplicy *Sanctissimum*. Ostateczną decyzję w tej sprawie kapituła pozostawiła ks. Kochańskiemu [47]. Pomysł musiał zyskać aprobatę księdza kanonika, skoro nie tylko został zrealizowany, ale powtórzony również w północnej nawie, dając interesujące rozwiązanie przestrzenno-plastyczne. Dwie figury narożne dodane *ad proportionem* — to alegorie Kościoła i Synagogi.

W połowie 1773 r. prace rzeźbiarskie przy ołtarzach i ławach przeznaczonych do naw zostały zakończone. W związku z tym kapituła na posiedzeniu w dniu 31 VII 1773 r. wyznaczyła dwuosobową komisję do odbioru pracy: oprócz ks. Kochańskiego zaproszono także ks. Józefa Karśnickiego, architekta, „biegłego znawcę w tej dziedzinie sztuki". Równocześnie postanowiono, że jeśli komisja we wszystkim stwierdzi właściwe wykonanie artystyczne (*proportio*), wówczas Polejowski ma otrzymać na konsolację dodatkowo 20 węgierskich złotych. To chyba najlepszy dowód, że kapituła doceniła talent i dzieło lwowskiego mistrza, nagradzając mu zapewne równocześnie po raz drugi różne świadczenia zawodowe, nie objęte kontraktem z 1770 r.

Prace przy sandomierskiej kolegiacie zajęły Polejowskiemu trzy lata, łącznie z projektowaniem. Po pracy nad zamówieniami sandomierskimi Polejowski znowu wraca do Lwowa, podejmując się wykonania rzeźby do dwu ołtarzy bocznych i czterech stiukowych figur przy filarach we wnętrzu katedry łacińskiej. Kontrakt na te dzieła zawarł już 21 VI 1773 r.[48], a więc jeszcze przed przekazaniem prac w kolegiacie sandomierskiej. Musiał jednak podjąć równocześnie jakieś inne prace (może w dalszym ciągu w Sandomierzu i Ziemi Sandomierskiej), skoro nie zdołał zrealizować nowego zamówienia we Lwowie w ciągu bez mała trzech lat [49].

Jeśli chodzi o ołtarze sandomierskie, to pozostało je jeszcze pomalować i wstawić w nie obrazy. Polichromię i złocenia wykonał malarz sandomierski, Walerian Michnicki, w latach 1774 — 1775 [50]. W nowych ołtarzach umieszczono kilka starych obrazów, a resztę płócien zamówiono w Rzymie w latach 1774 — 1777. Mimo że ołtarze były od dawna gotowe, program ikonograficzny nie był jeszcze ustalony. Dopiero na generalnym posiedzeniu kapituły w dniu 9 IX 1774 r. mówi się o konieczności ustalenia i koordynacji tematyki, jaki obraz i gdzie ma być umieszczony; tym zagadnieniem ma się zająć kapituła w mniejszym gronie (tzw. kapituła mniejsza) [51]. To opóźnienie w opracowaniu

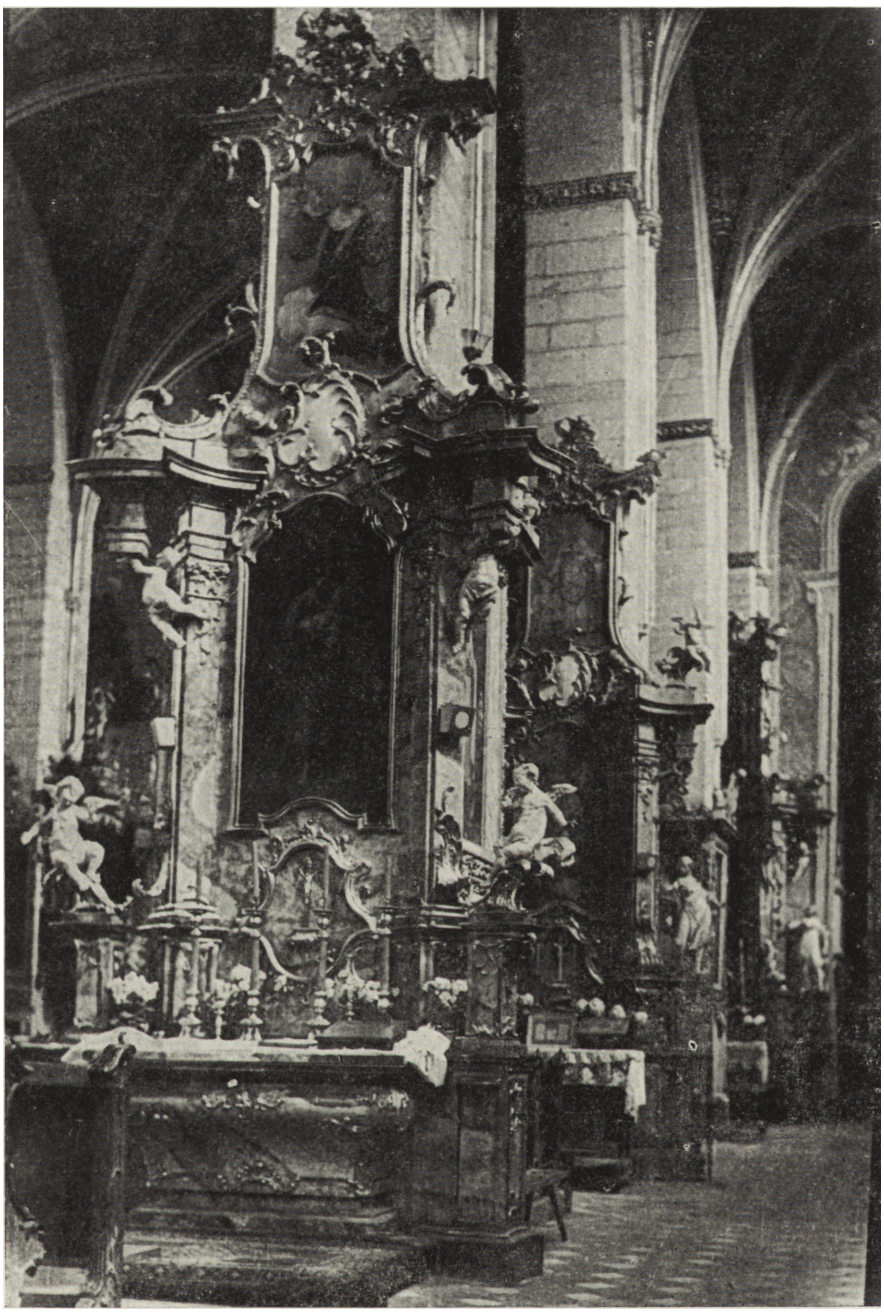
[47] Posiedzenie kapituły w dniu 9 IX 1772 r. (zob. aneks).

[48] T. Mańkowski *Lwowska rzeźba...*, s. 167.

[49] Ibid., s. 171.

[50] Ks. Wiśniewski niesłusznie zinterpretował treść protokołu posiedzenia kapituły z dn. 9 IX 1775 r., pisząc w streszczeniu, że „Malarz Michnicki godzi się z kanonikiem Kochańskim co do o b r a z ó w ołtarzowych" (podkr. J. K.) (J. Wiśniewski, op. cit., s. 181).

[51] Obrazy ołtarzowe w kolegiacie nie są opracowane, a pierwszej identyfikacji ikonograficznej i chronologicznej dokonali autorzy *Katalogu zabytków* (zob.: J. Z. Łoziński i T. Przypkowski, op. cit., s. 58). Jeśli chodzi o rzymskie zamówienie należałoby tu zastanowić się nad ewentualnym udziałem znakomitego polskiego malarza, Tadeusza Konicza, od 1766 r. osiadłego na stałe w Wiecznym Mieście. Program ikonograficzny malowideł w nowych ołtarzach, sądząc z zachowanych obiektów, nie był zwarty, nie-



Ryc. 4. Sandomierz, kolegiata. Widok z nawy południowej na ołtarze boczne; na pierwszym planie ołtarz św. Józefa

programu ikonograficznego obrazów — jak się okaże — było przyczyną, dla której rzeźby figuralne w ołtarzach zostały wykonane przez Polejowskiego bez określonej charakterystyki. Wyrzeźbił on więc personifikacje kobiece, ale bez atrybutów, które powinny być dostosowane do tematyki obrazu. Czasem odnosi się wrażenie, że program ikonograficzny był zagadnieniem wtórnym, bowiem dopasowywano go do programu artystycznego. W uchwałach kapituły na pierwszym miejscu przebija troska o wysoki poziom wykonania i efekt artystyczny, stąd w protokołach z posiedzeń przewijają się określenia: *„decus ecclesiae", „ad decorem", „ad effectum", „ad proportionem adornationis totius ecclesiae".*

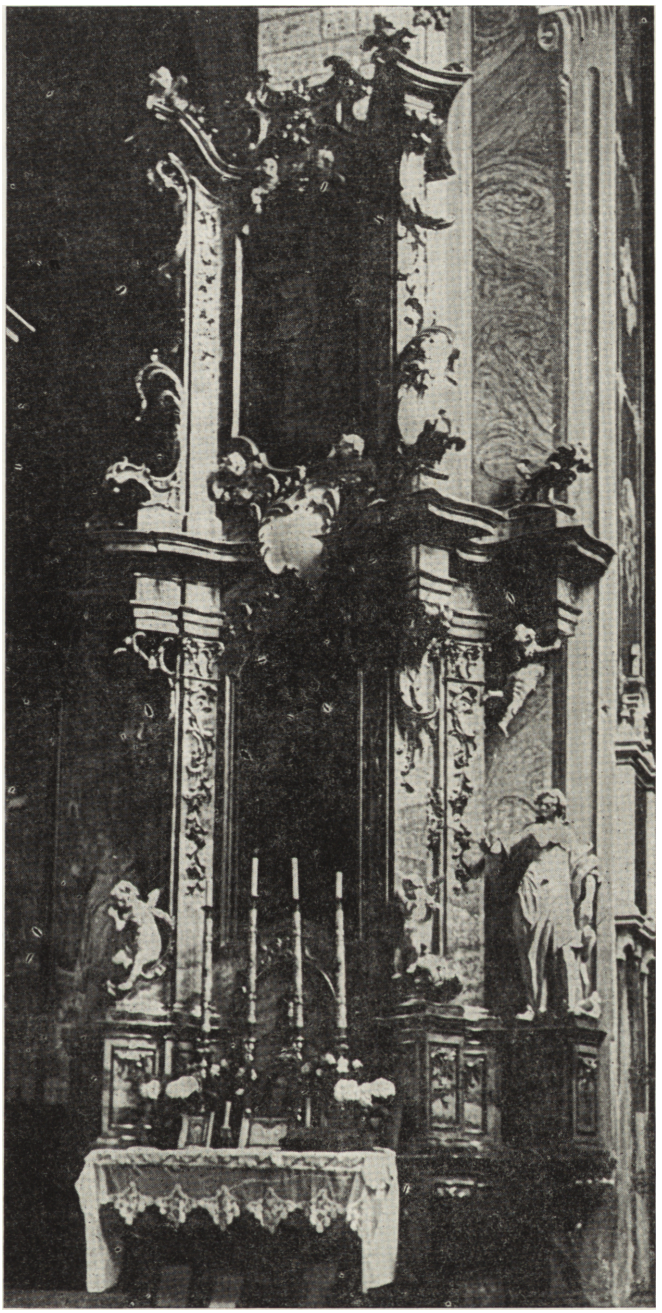
Jeszcze przez kilkanaście lat trwały prace nad modernizacją kolegiaty, choć w ostatniej fazie dotyczyły one przede wszystkim zakrystii, nadal jednak konsekwentnie do końca przeprowadzone w stylu rokoka, mimo że są to już lata rozwoju sztuki neoklasycznej czasów Stanisława Augusta. Dla upamiętnienia wieloletniego wysiłku kapituły i dla zachowania w dobrej pamięci imion fundatorów sprawiono w 1791 r. okazałą tablicę inskrypcyjną z dębnickiego marmuru, którą umieszczono w północnej nawie nad portalem do zakrystii.

Analiza artystyczna zespołu ołtarzy. Zespół ołtarzy z kolegiaty sandomierskiej ma duże znaczenie dla poznania wszechstronnego talentu Polejowskiego, nie tylko jako rzeźbiarza i snycerza, ale przede wszystkim jako projektanta i architekta w jednej osobie.

Ołtarze sandomierskie zaprojektował Polejowski według wspólnego schematu, różnicując je parami. Mają one formę znamienną dla kompozycji ołtarzowych z doby rokoka w sztuce środkowoeuropejskiej [52]. Ołtarze właściwe są typu sarkofagowego, o bokach esowato wybrzuszonych. Retabula jednoosiowe odznaczają się bogatym rozwiązaniem rzeźbiarsko-architektonicznym. Na wysokim cokole znajduje się zasadnicza kondygnacja *retabulum* z osobnym piedestałem, pilastrami i belkowaniem, nad którym istnieje okazałe zwieńczenie. Część środkową kondygnacji i zwieńczenia wypełniają duże płótna obrazów w profilowanych ramach. Partia środkowa z obrazami jest płaską ścianką biegnącą nieprzerwanie od mensy ku górze, dopiero po bokach tej strefy znajdują się trójwymiarowe elementy architektoniczne, kulisowo zgrupowane. Filarki, flankujące bezpośrednio płaską ściankę, ustawione ukośnie ku przodowi i opięte pilastrami wklęsłymi, *quasi* korynckimi, sprawiają wrażenie, że środkowa partia z obrazem jest jakby w zagłębieniu nieckowym. Na skrajach architektoniczne formy *retabulum* rozluźniają się, są bardziej przestrzenne; skrzydła cokołu wyginają się pod różnym kątem, a piedestały i belkowania nawet odrywają się od korpusu i przy tej okazji niejako gubią kolumny. Nadwieszone odcinki belkowań, pozbawione podpory, są jakby podtrzymywane przez igrające z wdziękiem putta, które również na wolnych piedestałach rozkosznie rozsiadły się lub ustąpiły miejsca figurom alegorycznym. Ośrodkiem całej kompozycji są jednak obrazy, a inne formy stanowią ich uroczystą oprawę. Oprawa ta nie jest bierna, ale dzięki dyna-

mniej starano się wyeksponować świętych patronów polskich (Jacek Odrowąż, królewicz Kazimierz, Jan Kanty, Florian) oraz świętych, popularnych w okresie potrydenckim (Karol Boromeusz, Jan Nepomucen).

[52] J. Braun *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, t. II, München 1924, s. 404, 405.



Ryc. 5. Sandomierz, kolegiata. Cłtarz boczny św. Anny (przy tęczy)



Ryc. 6. Sandomierz, kolegiata. Putto z ołtarza bocznego

mice form i ekspresji linii akompaniuje w jakimś pogodnym, radosnym nastroju; można powiedzieć, że obdarzona jest sugestywną wymową.

Polichromia ołtarzy też wydatnie potęguje efekty plastyczne. Każda z części składowych ołtarza zaakcentowana jest odrębnym kolorem polichromii. Architektoniczne elementy pomalowane są „pod marmur", ornamentyka i obramienia obrazów wraz z pewnymi profilami gzymsów złocone, natomiast rzeźba figuralna z puttami oraz pola w kartuszach między obrazami pomalowane na biało. Stwarza to wrażenie bogactwa materiałów, marmuru, złota i alabastrów, mimo że ołtarze wykonano wyłącznie z drzewa. Ulubiony w okresie rokoka efekt olśnienia został osiągnięty [53].

Ornamentyka przyczynia się w znacznym stopniu do uzyskania rozstrzępionej sylwety ołtarzy. Jest ona poprzez ekspresyjne formy czynnikiem potęgującym z jednej strony malarskość, z drugiej zaś elementem podkreślającym i tak już dynamiczne kształty architektury. Najczęściej powtarzanymi elementami tej rokokowej ornamentyki są motywy jak gdyby płomie-

[53] Zasadę „komponowania materiałem" w sztuce baroku i rokoka omawia P. Bohdziewicz *Zagadnienie formy w architekturze baroku*, Lublin 1961, s. 118—125.

nistych języków czy fal morskich (konsole, na których usadowiono putta), obok wici akantu czy łodygi palmy, ujmujące po bokach szczyty ołtarzy. Najrzadziej występuje „klasyczny" dla rokoka motyw muszelek typu *rocaille* z kogucimi grzebieniami; został on tu wyparty przez motyw fali czy płomieni. Dużą rolę w tych rozedrganych formach architektonicznych i ornamentalnych odgrywa motyw wyginanej profilowanej listwy. Ujmują one esowatymi liniami płyciny dolne w *retabulum* z ustawionym na jej tle krucyfiksem ołtarzowym, tworzą ramy obrazów o kapryśnym wykroju, obramiają też pola cokołów, wreszcie antepediów. Bogaty repertuar ornamentalny uzupełniają główki putt na obłoczkach, umieszczone z zwieńczeniu *retabulum*. Zwracają też uwagę asymetryczne, biało pomalowane kartusze „fasolowe", przeznaczone niegdyś na sentencje. Ornamentykę ołtarzy Polejowskiego możemy określić jako oryginalną i bogatą w rysunku oraz znakomitą w wykonaniu.

Rzeźba figuralna jednoczy się świetnie swą formą z ogólnym rokokowym wyrazem architektury i ornamentyki ołtarzy, a nawet dzięki ekspresji ruchu i wdziękowi wydatnie podnosi cechy stylowe tych dzieł. Na rzeźbę ołtarzową składa się tu, oprócz licznych puttów, osiem alegorycznych figur kobiecych w czterech ołtarzach położonych bliżej prezbiterium. Figury te posiadają wszelkie cechy lwowskiej plastyki rokokowej, co najwyraźniej przejawia się w modelunku szat. Artysta przedstawił te kobiece alegorie w gwałtownym, spiralnym, niemal tanecznym ruchu (*figura serpentinata*) z silnym kontrapostem i głową z wdziękiem odchyloną w bok. Ruch został nadto podkreślony za pomocą żywej gestykulacji rąk. Głowa posiada miękki modelunek, jak gdyby w stiuku; włosy odgarnięte z wysokiego czoła spływają na boki ekspresyjnie ułożonymi puklami. Twarze o pogodnym, niemal radosnym wyrazie cechują silnie podkreślone szczęki i krótkie, ściągnięte brody. Nosy proste i głęboko osadzone, oczy z ciężko opadającymi powiekami. Figury te obleczone są w luźne, wolno spływające szaty, o ostrym, typowo lwowskim modelunku fałdów. Na górnej części tułowia poziomo ułożone fałdy zbiegają się do środka, spływając ku dołowi. W kilku rzeźbach spotykamy się z tendencją do specjalnego wzbogacania układu szat przez obnażanie ramion i kolan po przekątnej, na przykład: prawego ramienia i lewej nogi lub odwrotnie. Szata zadarta nad kolanem, z przeciwnej strony spływa jak tren do ziemi i zwija się, jak gdyby pod działaniem silnego podmuchu wiatru. Rzadziej spotykanym układem szat będzie częściowe przewieszenie ich poziomo poniżej bioder. W układzie szat dominują akcenty pionowe, podkreślające smukłe kształty z wdziękiem ułożonej figury nacechowanej teatralną pozą. Rzeźby, pełne elegancji, delikatności i wdzięku, mimo zamierzonego znaczenia religijnego nie pozbawione są cech „świeckiej" kokieterii i zmysłowości, a nawet erotyzmu; przez to są bardzo znamienne dla rokokowej plastyki również sakralnej. Tworzą one jedyny w swoim rodzaju wdzięczny „balet niebiański".

Omawiane rzeźby ołtarzowe nie opatrzone atrybutami (lub ich pozbawione) trudne są do ikonograficznego określenia. Cztery figury w ołtarzach przy tęczy, wyróżnione diademami na głowach, w gorsetach i rzymskich sandałach różnią się od bosonogich „nimf" z odkrytymi głowami i w wydekoltowanych szatach w dwu innych ołtarzach. To kostiumologiczne zróżnicowanie miało zapewne swój odpowiednik w nieco odmiennym programie ikonograficznym. Niewykluczone, że postacie przy tęczy, bardziej dostojne, z diade-



Ryc. 7. Sandomierz, kolegiata. Figura z ołtarza św. Karola Boromeusza

mami na głowach — są to personifikacje czterech cnót kardynalnych [54], pozostałe zaś — to cnoty główne.

Afektowana ruchliwość alegorycznych figur, jak i puttów, wynikała też z przesłanek ideowych. Jest dowodem kontynuacji w figuralnej plastyce doby

[54] Tak je określił już ks. E. Górski (*Kościół katedralny...*, s. 3).



Ryc. 8. Sandomierz, kolegiata. Figura z ołtarza św. Karola Boromeusza

rokoka — barokowej retoryki [55]. Dynamika układu postaci, podkreślona żywą gestykulacją rąk, miała obrazować silne stany uczuciowe, owo uniesienie

[55] Problem związku retoryki ze sztuką baroku posiada bogatą literaturę, którą omawia L. Kalinowski w artykule *Barok: styl czy epoka?* („Biuletyn Historii Sztuki", R. XX, 1958, nr 1, s. 110—111).

religijne, miała być wyrazem miłosnej tęsknoty duszy do zjednoczenia się z Bogiem [56]. A więc barokowa retoryka z erotyką religijno-mistyczną złożyły się na zmysłowy „świecki" charakter rzeźby rokokowej, której Polejowski był wybitnym przedstawicielem.

Na osobną uwagę zasługują putta, wybitnie ożywiające i tak już ekspresyjne układy architektoniczno-ornamentalne. Rozigrane bambina z miniatu-



Ryc. 9. Sandomierz, kolegiata. Figura z ołtarza bocznego Matki Boskiej

rowymi skrzydełkami, owe symbole duszyczek, biorą żywy udział w niebiańskim *micro-theatrum,* jakim jest ołtarz rokokowy. One również „akomodują się" ku obrazowi, objawiając radość całą swą maleńką postacią. W modelunku rzeźbiarskim tych nagich „dzieciuków" rażą jednak wydęte brzuszki i pomarszczone starczo ciałka, co należy zapisać na konto niezbyt dodatniej

[56] Problem mistyki i erotyzmu religijnego w sztuce omawia W. Weisbach *Der Barock als Kunst der Gegenreformation,* Berlin 1921.



Ryc. 10. Sandomierz, kolegiata. Figura z ołtarza bocznego Matki Boskiej (przy tęczy)

w tym wypadku maniery Polejowskiego ujawniającej się także w modelunku wielkich postaci [57].

[57] Polejowski nie dbał o poprawność anatomiczną w rzeźbie figuralnej, chodziło mu przede wszystkim o stworzenie układów efektownych, pełnych ekspresji i wdzięku. W świadomości tego artysty zapewne nie istniał problem naśladownictwa natury w sztuce, nie posiadał bowiem mistrz Maciej wykształcenia akademickiego. Szkolenie warsztatowe, przez jakie przeszedł nasz twórca, polegało na przyswajaniu gotowych rozwiązań plastycznych



Ryc. 11. Sandomierz, kolegiata. Figura alegoryczna Synagogi w północnej nawie bocznej

Inne dzieła Polejowskiego w kolegiacie. Analiza źródłowych protokołów z posiedzeń kapituły sandomierskiej wskazuje, oprócz zespołu ołtarzy, na inne elementy wyposażenia kolegiaty, jako zaprojektowane i przynajmniej w części osobiście wykonane przez Polejowskiego w latach 1770—1773. Są to:

1. balustrada, stalle i ławy w kaplicy mansjonarskiej,
2. figury alegoryczne Eklezji i Synagogi w nawach bocznych,
3. ławy w nawie głównej i pod arkadami międzynawowymi,
4. putto z chmurkami pod krucyfiksem z arkady tęczowej [58].

(ażeby nie powiedzieć chwytów), wzbogaconych przez utalentowanego ucznia raczej intuicyjnie niż drogą dociekań analityczno-teoretycznych. Dlatego łatwo mógł on popaść w manierę.

[58] J. Z. Łoziński i T. Przypkowski, op. cit., s. 61. Datowanie tej niewielkiej pracy na 1772 r. podane przez autorów nie jest potwierdzone źródłowo.



Ryc. 12. Sandomierz, kolegiata. Figura alegoryczna Eklezji w południowej nawie bocznej

Na podstawie analogii formalnych można nadto związać z jego dłutem:
5. figury: króla Dawida i św. Cecylii pod chórem muzycznym,
6. obramienia dwu obrazów, św. Piotra i św. Pawła, w prezbiterium [59].
Niektórym z tych obiektów należy poświęcić kilka uwag.

Figury alegoryczne Eklezji i Synagogi, ustawione na wysokich cokołach w narożach naw, zostały dodane późno, dopiero w końcu 1772 lub na początku 1773 roku. Ich powstanie było wynikiem interesującego uzupełnienia kompozycji przestrzennej przez Polejowskiego, za zgodą kanonika Kochańskiego. Również program ikonograficzny jest interesujący. Personifi-

[59] Autorzy *Katalogu zabytków* chyba słusznie uważają, że ramy były pierwotnie przeznaczone do feretronu, a dopiero później umieszczono je nad portalami w prezbiterium (J. Z. Łoziński i T. Przypkowski, op. cit., s. 60).



Ryc. 13. Sandomierz, kolegiata. Figura króla Dawida przy filarze chóru muzycznego

kacje Kościoła i Synagogi, zgodnie z założeniem ideowym, zostały sobie przeciwstawione. Eklezja jako personifikacja Kościoła Chrystusowego, z papieską tiarą w ręku, została ustawiona w południowej (prawej) nawie, bowiem w myśl symboliki stron świata ta strona oznacza Chrystusa i jego królestwo [60]. Synagoga jako przeciwstawność pojęcia Kościoła zajmuje stronę północną (lewą); figura ta trzymała niegdyś zapewne w ręku tablice dekalogu, które zgodnie z utartą symboliką miały jej z ręki wypadać [61]. Pod względem artystycznym obydwie figury reprezentują podobne rozwiązanie, jak te na ołtarzach.

Rzeźby podchórza były z pewnością dodane na tej samej zasadzie, jak omówione figury w nawach bocznych. Chodziło o dekoracyjne rozwiązanie wejścia, jak również o odpowiedni efekt plastyczny przy wyjściu ze świą-

[60] H. Lauretus *Sylva, seu potius hortus floridus allegoriarum totius Sacrae Scripturae mysticos eius sensus*, Coloniae 1681, s. 975.

[61] Ch. Zieliński *Sztuka sakralna*, Poznań 1960, s. 524.



Ryc. 14. Sandomierz, kolegiata. Chór muzyczny

tyni. Oprócz rzeźb Dawida i Cecylii dodano wówczas wykonane „snycerską robotą" dwudzielne kotary, rozchodzące się od klucza w postaci okazałego herbu kapituły i podwieszone do kapiteli kolumn, przy których unoszą się znane nam już charakterystyczne putta. Figury patronów muzyki kościelnej nie są jednakowej klasy. Postać Dawida modelowana jest znakomicie, świetny jest zwłaszcza modelunek rąk, które we wszystkich rzeźbach Polejowskiego wykazują wielką biegłość dłuta, również pełne gracji jest ułożenie postaci przysiadłej na konsoli. Natomiast św. Cecylia jest dosyć nieporadna, ociężała i banalna w rzeźbiarskiej formie, mimo że temat był bardzo wdzięczny dla rokokowego rzeźbiarza; figurę tę należy zaliczyć tylko w poczet warsztatowych dzieł naszego mistrza.

Uwagi o kompozycji przestrzennej. Polejowski, komponując liczne elementy wyposażenia wnętrza, nie traktował ich autonomicznie, ale jak przystało na architekta późnobarokowego, włączał je do ogólnej kompozycji reorganizowanego wnętrza świątyni. Uwaga ta dotyczy nie tylko ołtarzy, lecz i figur pozaołtarzowych, a nawet dębowych ław.

Ołtarze otrzymały wertykalne proporcje, bowiem chodziło o przystosowanie ich do wąskich gotyckich filarów. Smukłość gotyckiej architektury halowej nie była sprzeczna z gustem architekta z doby rokoka [62]. Dążył on jednak

[62] Jeszcze w XVII w. na terenie południowych Niemiec nastąpiło niejako odrodzenie formy wysokiego wnętrza halowego z wąskimi filarami międzynawowymi, a specjalnym powodzeniem będzie się ten system cieszyć w okresie rokoka; wybitnym przykładem jest tu kościół Św. Ducha w Mo-



Ryc. 15. Sandomierz, kolegiata. Widok na nawę główną i ołtarze boczne pod arkadami

do większej niż w gotyku kondensacji wnętrza, co zostało tu osiągnięte w sposób bardzo przemyślany i świadomy przez zróżnicowanie ołtarzy. Mimo wspólnego schematu kompozycyjnego ołtarze zróżnicowane są parami w ten sposób, że w miarę zbliżania się do prezbiterium są one wyższe, o bardziej rozwiniętej architekturze, bogatsze w ornamentykę i zaakcentowane większą ilością rzeźb figuralnych. Idąc od wejścia, w pierwszej parze ołtarzy mamy tylko pojedyncze putta na cokołach. W ołtarzach przy następnych filarach putta zostały pomnożone o te uwieszone pod belkowaniem. W trzeciej i czwartej parze oprócz puttów występują już figury. W ostatnich, najwyższych i najbogatszych ołtarzach przy tęczy figury są wyższe i występują przy nich putta. To stopniowanie wielkości i narastanie, mnożenie elementów plastycznych miało akcentować uroczyste zbliżanie się do głównego ołtarza, stanowiącego kulminacyjny punkt świątyni. Opisane zjawisko można by porównać z narastającym zdynamizowaniem efektów muzycznego *crescendo* w barokowej fudze organowej. U podstaw tego rozwiązania tkwiła także koncepcja teatralna. Owo *theatrum* zaczyna się już od samego wejścia. Podwieszone kotary pod chórem są jak gdyby podniesioną kurtyną. Ołtarze boczne przy filarach ustawione frontalnie do widza są jakby dekoracją kulisową, prowadzącą spojrzenie w głąb, ku scenie środkowej, z ołtarzem głównym pod tęczą jako centrum [63].

Coraz wyższe i coraz bardziej rozbudowane ołtarze na dalszym planie sprawiają, że perspektywiczny tunel gotyckiej nawy wydaje się krótszy, a ołtarz główny bliższy. To świadome niewątpliwie zastosowanie przez Polejowskiego perspektywy odwróconej polegającej na optycznej redukcji odległości było zgodne z barokową tendencją do koncentracji przestrzeni, a jednocześnie całkowicie przeciwstawne manierystycznemu upodobaniu do sztucznie wydłużonych perspektyw [64].

Polejowski zadbał również o efektowne zamknięcie naw bocznych. Widoki naw na zakończeniu otrzymały plastyczne akcenty w postaci biało malowanych figur po bokach. Ważną rolę odgrywają tu wysunięte na boki okazałe

---

nachium (zob.: P. A. Riedl *Die heidelberger Jezuitenkirche und die Hallenkirchen des 17. und 18. Jahrhunderts in Süddeutschland*, Heidelberg 1956). Również należy odnotować pojawienie się trójnawowej hali (bez empor) w polskiej architekturze okresu rokoka, m. in. kościół Dominikanów w Sejnach, Bernardynów w Strzegocinie, Jezuitów w Pińsku.

[63] O traktowaniu ołtarzy w dobie rokoka w kategoriach teatralnych świadczą dezyderaty kościelnego dysponenta wobec artysty, mówiące o obrazie umieszczonym „w perspektywie", o aniołach klęczących „akomodujących się akcją ku obrazowi", o serafinach „w akcjach swoich w obłokach prezentujących się" itd. Notabene wszystkie tu przytoczone określenia pochodzą z kontraktu na rzeźby do ołtarza głównego w katedrze łacińskiej, zawartego 30 VI 1766 r. z Maciejem Polejowskim przez kapitułę lwowską (zob. A. Bochnak, op. cit., s. 152—153).

[64] Przykładem barokowej optycznej redukcji przestrzeni jest rozwiązanie zastosowane przez Tylmana lub Solariego w nawach bocznych kościoła Św. Anny w Krakowie, polegające na podwyższeniu arkad międzyprzęsłowych w miarę zbliżania się do transeptu (zob. J. Gomoliszewski *Kościół Św. Anny w Krakowie. Dokumentacja geodezyjno-inwentaryzacyjna*, Warszawa 1957, s. 238, ryc. 164, 301, 302).

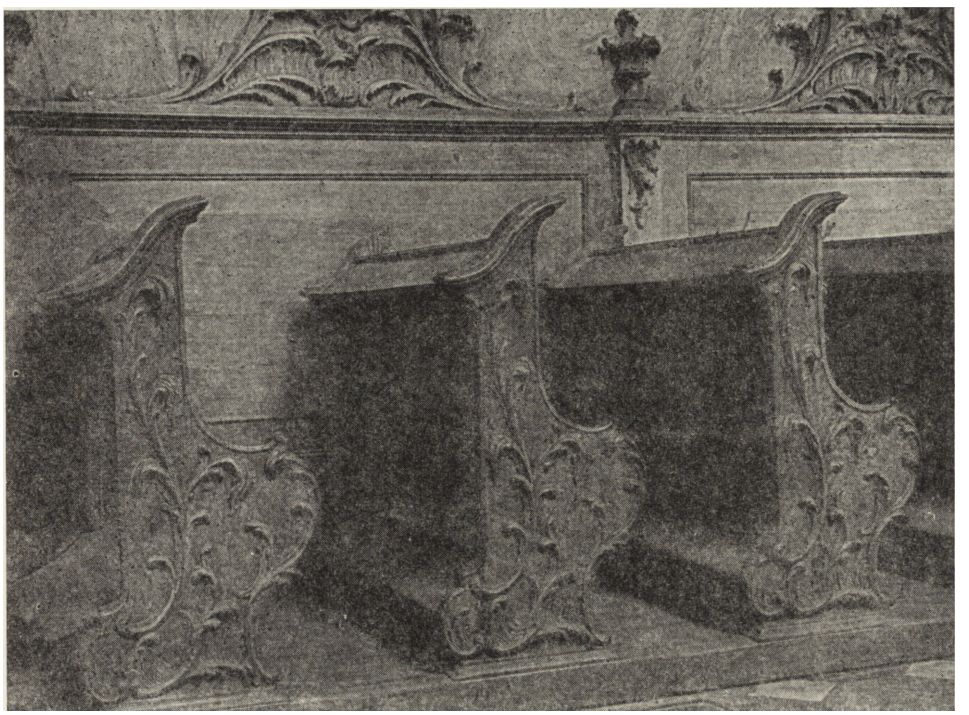
figury ołtarzy przy tęczy. W nawach bocznych jako *pendant* do tych rzeźb zostały dokomponowane, już w trakcie prac, personifikacje Eklezji i Synagogi. Podobnie widok nawy głównej w kierunku wejścia został zaakcentowany przez figury św. Cecylii i króla Dawida, ustawione przy filarach chóru.

Nawet układ ław dębowych w nawie głównej został przemyślany przez architekta. Dwa rzędy ław są umieszczone po bokach nawy w ten sposób, że najliczniejsze ich zespoły zostały zgrupowane w przęsłach położonych bliżej głównego wejścia, a przęsła przed prezbiterium są od nich prawie wolne. Dzięki temu rozwiązaniu „proscenium" jest nie zabudowane i zapewniona dobra widoczność ołtarza głównego. Również pod arkadami naprzeciwko ołtarzy bocznych zostały ustawione niewielkie trójławkowe zespoły, krótsze od tych w nawie.

W kaplicy mansjonarskiej meble też pomysłowo zostały zaprojektowane i wkomponowane we wnętrze przez Polejowskiego. Wykorzystując



Ryc. 16. Sandomierz, kolegiata. Portal do zakrystii oraz figury Synagogi i alegoryczna z ołtarza Matki Boskiej, akcentujące zakończenie północnej nawy bocznej



Ryc. 17. Sandomierz, kolegiata. Ławki i boazeria w kaplicy mansjonarskiej

dwudzielność kaplicy, stworzył z niej jak gdyby mały kościółek. Pod arkadą, dzielącą jak tęcza w połowie kaplicę, umieścił on balustradę wybrzuszoną na zewnątrz, ażurową, z dwubarwnego marmuru, o motywie plecionki owalnej. W przedniej części kaplicy wyłożył ściany boazerią zwieńczoną wazonami i ornamentalnymi motywami łodyg palm. Na tym tle, przypominającym opasanie wnętrza naw kolegiaty, ustawił dwa rzędy dębowych ław (w każdym rzędzie po cztery) o skomplikowanych wykrojach poboczy, ozdobionych płaskorzeźbionymi łodygami palm. Do przyołtarzowej części kaplicy Polejowski zaprojektował po obydwu stronach jednorzędowe stalle narożne ozdobione wazonami. W tych małych formach objawił mistrz ze Lwowa wiele pomysłowości, aranżując interesująco wnętrze tej niewielkiej kaplicy.

Znaczenie dzieł sandomierskich Polejowskiego jest dosyć istotne. Ilustrują nam one wysoki pod każdym względem poziom lwowskiego ośrodka artystycznego. Polejowski zaprezentował się tu jako wszechstronny artysta, nie tylko jako autor z temperamentem rzeźbionych figur czy niedościgły mistrz ornamentu, ale przede wszystkim jako niezwykle utalentowany, pełen inwencji projektant małej architektury. Panował on całkowicie nad trudnymi problemami skomplikowanych kompozycji architektoniczno-przestrzennych. Biorąc tylko to pod uwagę, jako architektowi należy mu przyznać najwyższą notę.

Do projektów jednostkowych, np. ołtarza, posługiwał się, podobnie jak jego koledzy po fachu, wzornikami graficznymi. Dużą rolę odgrywały w pol-



Ryc. 18. F. X. Habermann, graficzny projekt ołtarza (według P. Jessen *Der Ornamentstich*, Berlin 1920, il. 172)

skiej snycerce rokokowej wzorniki niemieckie. Nic więc dziwnego, że schemat kompozycyjny ołtarzy sandomierskich jest bliski wzorom opublikowanym przez Franza Ksawerego Habermanna [65]. Ale graficzny wzór był tylko punktem wyjścia dla utalentowanego architekta, stawał się kanwą, na której, w zależności od zapotrzebowania, komponował on rozmaite warianty. Tak też z pewnością było w wypadku sandomierskich ołtarzy, gdzie mamy do czynienia z czterema wariantami kompozycji.

Projektowanie wyposażenia integralnie z architekturą nie było co prawda rzeczą nową. W sztuce europejskiej zagadnienie to doprowadził do perfekcji

[65] P. Jessen *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandverks seit dem Mittelalters*, Berlin 1920, s. 282. Schemat kompozycyjny ołtarzy, a nawet rodzaj ornamentu jest pokrewny rokokowym ołtarzom południowo-niemieckim, np. w kościołach klasztornych w Ottobeugeren czy w Vierzehnheiligen (zob.: J. Braun, op. cit., tabl. 326; R. Teufel *Die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen*, Berlin, b. r., tabl. 35).

już Lorenzo Bernini, a na polskim gruncie pierwszy bodaj zaaplikował je znakomity sztukator i architekt, Baltazar Fontana, we wnętrzu kościoła Św. Anny w Krakowie (1695—1704), następnie zaś Kacper Bażanka, uczeń Carla Rainaldiego i Carla Fontany.

Niezwykle interesujące kompozycje ołtarzowe realizowano w okresie rokoka w kościołach wileńskich, wprowadzając bardzo skomplikowane efekty perspektywiczne [66]. Zagadnienie to, generalnie rzecz biorąc, nie jest jeszcze dla sztuki polskiej opracowane. Dlatego też szczegółowa analiza zespołu sandomierskiego może mieć znaczenie dla dalszych badań omawianego problemu. Badacze lwowskiej rzeźby rokokowej zajmowali się głównie plastyką figuralną, pozostawiając na uboczu sprawy ornamentyki czy małej architektury.

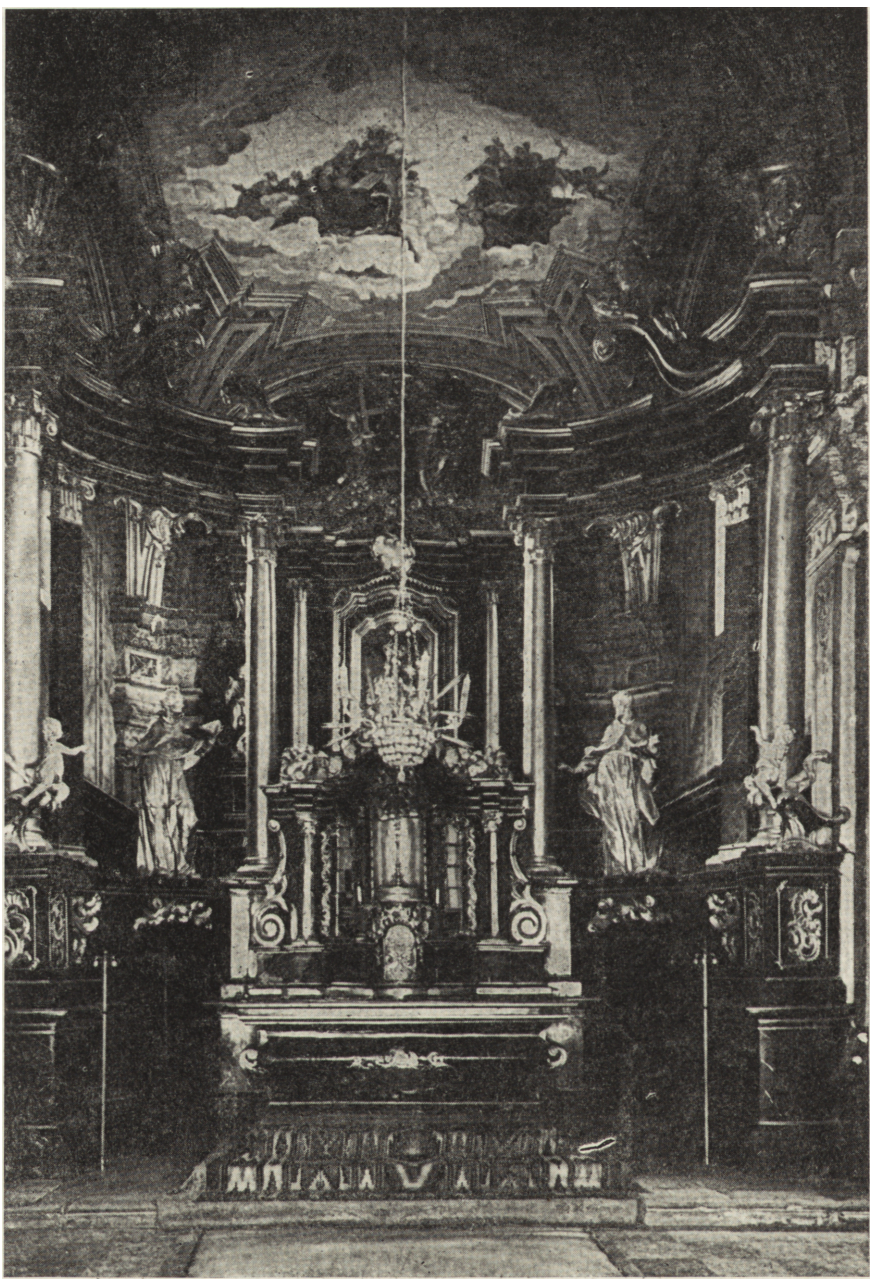
Jeśli chodzi o rzeźbę figuralną, należy zauważyć, że przedtem znane były tylko męskie posągi Polejowskiego we Lwowie i Włodawie, a dopiero w kolegiacie sandomierskiej mamy okazję po raz pierwszy podziwiać całą galerię figur kobiecych naszego mistrza, obserwując szeroki wachlarz jego możliwości. Kobiece figury z Sandomierza nie dorównują z pewnością znakomitym kreacjom Antoniego Osińskiego w bernardyńskim kościele w Zbarażu, niemniej możemy stwierdzić, że reprezentują one dobrą klasę rzeźbiarską.

Repertuar ornamentalny również świadczy o przynależności Polejowskiego do lwowskiego ośrodka. Z podobnymi bowiem motywami i interpretacją spotykamy się w dziełach snycerskich, np. Michała Filewicza w kościele popijarskim w Chełmie Lubelskim i w innych miejscowościach, gdzie pozostawili swoje dzieła rzeźbiarze lwowscy z doby rokoka (Przemyśl, Nawaria, Hodowica).

INNE DZIEŁA MISTRZA MACIEJA W ZIEMI SANDOMIERSKIEJ

Świetnie wykonane zamówienie w kolegiacie sandomierskiej przyniosło niewątpliwie rozgłos jego twórcy i spowodowało dalsze zamówienia. O pracy w Opatowie wspomniał sam Polejowski w cytowanym na początku liście. Ale z pewnością nie wyczerpuje to wykazu dzieł pozostawionych przez mistrza Macieja w tych okolicach. Zanim rozpoczniemy jednak wędrówkę po Ziemi Sandomierskiej, szukając śladów działalności naszego artysty, zobaczmy, co zdziałał Polejowski w Opatowie. Na próżno szukalibyśmy jego dzieł w bogatym wnętrzu kolegiaty opatowskiej, rozpoznajemy natomiast lwowskie dłuto w rzeźbach ołtarza głównego w kościele Bernardynów, położonym na górze za miastem. Architektura kościółka jest skromna, ale we wnętrzu ołtarz główny jest wspaniały, bardzo ciekawie pomyślany pod względem kompozycji przestrzennej, wieloplanowy, skomponowany jak dekoracja sceniczna kulisowa w teatrze późnobarokowym, która dzięki ażurowej konstrukcji pierwszego planu obdarzona jest specjalnymi efektami światłocieniowymi. W tę barokową scenerię, stanowiącą niezwykle efektowną oprawę dla cudownego obrazu maryjnego umieszczonego „w perspektywie", w głębi, zostały wpisane rzeźby figuralne Polejowskiego. Projektantem ołtarza powstałego w latach siedemdziesiątych XVIII wieku był

[66] P. Bohdziewicz, op. cit., s. 181, ryc. 111, 218.



Ryc. 19. Opatów, kościół Bernardynów. Ołtarz główny

ktoś inny, nie znany z nazwiska architekt [67]. Nie pierwszy to raz wykonywał Polejowski figury i ornamenty do gotowego już ołtarza. Tu dekoracja ornamentalna była już w części gotowa, ale łatwo rozpoznajemy uzupełnienia Polejowskiego: konsole w kształcie wygiętej fali, wazony płomieniste. Jeśli chodzi o rzeźbę figuralną, to oprócz Św. Trójcy, w zwieńczeniu nad obrazem, widzimy tu wspaniale rzeźbione putta, czterech afektowanych serafinów oraz dwu świętych franciszkańskich, Bonawenturę oraz Piotra z Alkantary.

Wszystkie postacie, niezależnie od rangi w hierarchii niebieskiej, odznaczają się znamiennym poruszeniem, afektacją, komentują żywo scenę główną — cudowny obraz. W scenie Trójcy Świętej Bóg Ojciec i Syn Boży wychylają się ku przodowi i spoglądają w dół, jakby na obraz Madonny. Serafinowie adorujący obraz, mówiąc językiem barokowym, „akomodują się akcją ku obrazowi". Wreszcie jedna z dwu postaci świętych, Bonawentura — *doctor seraficus*; ten co prawda nie patrzy na obraz, choć jest doń zwrócony. Jego adoracja objawia się raczej wewnętrznym skupieniem. Jak przystało na doktora Kościoła, został on przedstawiony jako uczony komentator zatopiony myślami w księdze. Postać św. Bonawentury to jedna z najlepszych kreacji rzeźbiarskich Polejowskiego. Mimo sylwety pełnej życia (*figura serpentinata* oraz kontrapost) jest w niej wiele dostojności i dystynkcji, znakomitym modelunkiem odznaczają się ręce, zarówno lewa z gracją podtrzymująca księgę, jak też prawa w ruchu pełnym retorycznej wymowy. Świetnie została wyrzeźbiona głowa świętego z twarzą pełną powagi i wewnętrznego skupienia. Nawet duża łysina i wypukłe czoło nie szpecą, ale przyczyniają się do specyficznej, „intelektualnej" urody uczonego męża. Tego typu modelunek sprawia wrażenie głowy rzeźbionej z natury, co może sugerować pogłębiony wyraz psychologiczny. Figura św. Piotra z Alkantary jest artystycznie słabsza, nie ma tej wewnętrznej siły, ręce i głowa opracowane bez polotu, co byłoby wskazówką, że ta rzeźba jest dziełem warsztatowym.

Nastrój chłodnej medytacji u św. Bonawentury jest czymś przeciwstawnym wrażeniu, jakie odbieramy patrząc na przesadnie afektowane figury serafinów, których ciała w gwałtownym skręcie przemieniają się w arabeskowy niemal układ dekoracyjny. Radosne w swojej wyrafinowanej dynamice figury nacechowane są dużą dozą pierwiastka zmysłowego, połączonego z przedziwną elegancją i wdziękiem układu. Przy ostro łamanych, jak gdyby z blachy wykonanych szatach niewielkie główki miękko modelowane są analogiczne do głów wdzięcznych figur ołtarzy sandomierskich.

W związku z analizą postaci św. Bonawentury nasuwa się ogólna uwaga, że znacznie ciekawiej przedstawiał Polejowski figury męskie, wśród których odczytuje się cały wachlarz napięć psychicznych i uczuć, niż kobiece, alegoryczne, gdzie obserwuje się niewielkie zróżnicowanie, a nawet stały schemat, manierę. Ale i od tej maniery potrafił Polejowski odejść, gdy temat go bardziej zafrapował, jak np. w dwu figurach świętych pokutnic z kościoła Św. Jakuba w Sandomierzu.

---

[67] Poszukiwania źródłowe niestety, jak dotąd, nie pozwoliły na ustalenie nazwiska twórcy ołtarza ani dokładnej daty powstania dzieła. Za autorami *Katalogu zabytków* należy przyjąć datowanie ołtarza na lata 1770—1775 (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III, *Województwo kieleckie*, z. 7, *Powiat opatowski* pod red. J. Z. Łozińskiego i B. Wolff, Warszawa 1959, s. 48).



Ryc. 20. Opatów, kościół Bernardynów. Figura św. Bonawentury w ołtarzu głównym

Kościół Św. Jakuba w Sandomierzu. Oprócz kolegiaty również w kościele Św. Jakuba spotykamy trzy osobne figury, których modelunek nie pozwala wątpić, że wyszły one spod dłuta Macieja Polejowskiego. Przedstawiają one dwie święte pokutnice, zapewne Marię Magdalenę oraz Marię Egipcjankę [68], oraz św. Jana Chrzciciela. Posągi świętych pokutnic, sztucznie włączone do wcześniejszego z drugiej połowy XVII w. ołtarza bocz-

[68] Jedna z figur przedstawia Marię Magdalenę, w drugiej widziałbym inną sławną pokutnicę, Marię Egipską, a nie Katarzynę Aleksandryjską, jak to proponują autorzy *Katalogu zabytków* (J. Z. Łoziński i T. Przypkowski, op. cit., s. 72, fig. 323). Oczywiście, propozycje te mają charakter tylko hipotetyczny.



Ryc. 21. Opatów, kościół Bernardynów. Figura św. Piotra z Alkantary w ołtarzu głównym

nego, mogą pochodzić ze zdemontowanych ołtarzy nie istniejącego kościoła też podominikańskiego pod wezwaniem Marii Magdaleny w Sandomierzu, rozebranego w 1860 r.[69] Oprócz typowego dla figur mistrza Macieja układu postaci, jak silne podkreślenie kontrapostu i przegięcia do tyłu, uderza analogiczny układ szat o ostro ciętych fałdach oraz miękki, pełen wyrazistości modelunek głowy. Zwłaszcza postać Marii Magdaleny nacechowana jest dramatyzmem, na twarzy pokutnicy maluje się patetyczny ból, przejawiający się w silnym przegięciu głowy, zapadłych policzkach, ściągniętych kurczowo ustach i oczach wzniesionych ku górze. Oprawę dla udramatyzowanego wyrazu twarzy stanowią bujne sploty długich włosów, opadające na ramiona i zakrywające wychudzone piersi. Stosownie do życia pełnego umartwień nogi pokutnicy są bose. Figura jest uszkodzona, brak rąk (prawa jest doro-

[69] O przeniesieniu części wyposażenia do kościoła Św. Jakuba wspomina ks. M. Buliński, op. cit., s. 374.

biona później, bardzo nieporadnie), a mimo to dzieło jest pełne wyrazu, dramatycznego patosu, który na zewnątrz objawił się w dynamicznej, ekspresyjnej formie szat i modelunku twarzy.

Figura Marii Egipcjanki nie posiada tej siły dramatycznej mimo jeszcze bardziej dynamicznego układu postaci. Spiralne ukształtowanie figury, zbyt gwałtowne i namiętne w swym ruchu, zbyt teatralne, nie posiada tej ekspresji, jaką obserwowaliśmy w poprzedniej rzeźbie.

Interesująco prezentuje się trzecia wolno stojąca, niewielka rozmiarami figura św. Jana Chrzciciela z zakrystii kościoła Św. Jakuba. Jej niezwykłość polega na bardzo rzadkim ujęciu ikonograficznym: św. Jan Chrzciciel, który został ścięty na rozkaz Heroda Antypasa, został tu przedstawiony jako trzymający własną głowę na tacy. Obydwie głowy, ta żywa i ta ścięta, są do siebie bliźniaczo podobne. Głowa na misie służy tu jako atrybut męczeńskiej śmierci świętego, którego artysta przedstawił w skórze (zgodnie z obowiązującą ikonografią) na znak jego pustelniczego życia. Rzeźbiarz nie starał się



Ryc. 22. Opatów, kościół Bernardynów. Figura św. Bonawentury



Ryc. 23. Opatów, kościół Bernardynów. Rzeźba anioła adorującego obraz w ołtarzu głównym

tu wydobyć miękkości skórzanego okrycia, modelował w sposób konwencjonalny, podobnie jak inne szaty o ostrych krawędziach fałdów, dużymi płaskimi cięciami. Podobnie też układ postaci został przedstawiony w charakterystycznym skręcie i kontrapoście. W omawianej rzeźbie mamy możność dokładnej obserwacji rzeźbiarskiego modelowania ciała dzięki temu, że drewniana statuetka nie została pokryta warstwą farby. Możemy stwierdzić, że Polejowski nie dążył do wygładzania powierzchni, ale pracując z dużym temperamentem, pozostawiał z pewnością celowo chropowatości w partiach odkrytego ciała, aby je kontrastować z dużymi gładkimi płaszczyznami szat. To fakturalne opracowanie bardzo różni go od innych rzeźbiarzy, zwłaszcza



Ryc. 24. Sandomierz, kościół Św. Jakuba. Figura św. Marii Magdaleny (?)

od Rojowskiego, któremu obca była tego typu ekspresja rzeźbiarska w dążeniu do maksymalnej gładkości modelunku ciała ludzkiego.

Trzy figury z kościoła Św. Jakuba chyba nie wyczerpują jeszcze repertuaru dzieł Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej. Zachowując ostrożność w przypisywaniu rzeźb jakiemuś artyście bez potwierdzenia archiwalnego, skłonny jestem związać z nim figury ołtarza głównego w Majdanie Kolbuszowskim, leżącym już na prawym brzegu Wisły, na południowo-wschodnim krańcu dawnej Ziemi Sandomierskiej. Figury w ołtarzu są biało malowane, czynią wrażenie wykonanych z gipsu i posiadają wymiary zbli-

żone do naturalnej wielkości. Przedstawiają one w części środkowej grupę Ukrzyżowania, a więc Matkę Boską i Jana Ewangelistę pod krzyżem (tu krucyfiks jest barokowy, wcześniejszy), po bokach zaś dwaj prorocy i kapłani Starego Testamentu: Mojżesz z tablicami *Dekalogu* oraz Aaron z trybularzem, a więc wyobrażenie prawodawstwa bożego i kapłaństwa Chrystusowego. Porównując te rzeźby ze znanym *oeuvre* Polejowskiego od razu nasuwają się analogie, zwłaszcza między postacią Aarona i figurami we Włodawie. Znakomita jest postać Mojżesza z potężną brodą, wskazującego wymownym ruchem ręki na kamienne tablice prawa bożego. Piękna i młodzieńcza postać



Ryc. 25. Sandomierz, kościół Św. Jakuba. Figura św. Marii Egipcjanki (?)



Ryc. 26. Sandomierz, kościół Św. Jakuba. Figura św. Jana Chrzciciela

Jana Ewangelisty obdarzona została przez rzeźbiarza wdziękiem raczej kobiecym, co jeszcze podkreślają subtelnie modelowane ręce. Cztery postacie w jednym ołtarzu, a każda z nich jest bardzo zindywidualizowana, co niewątpliwie dodatnio świadczy o wielkiej inwencji twórczej lwowskiego artysty. Nie są znane daty powstania omawianych rzeźb z Majdanu Kolbuszowskiego. Niewykluczone jednak, że są wcześniejsze nawet od ołtarzy w kolegiacie sandomierskiej, z około 1765 r., jak mogłyby to sugerować niektóre źródła archiwalne [70]. Ważne jest jednak, że te znakomite rzeźby prze-

[70] Obecny kościół murowany w Majdanie Kolbuszowskim powstał dopiero w 1791 r., jednakże posiada on wyposażenie przeniesione z pierwotnego

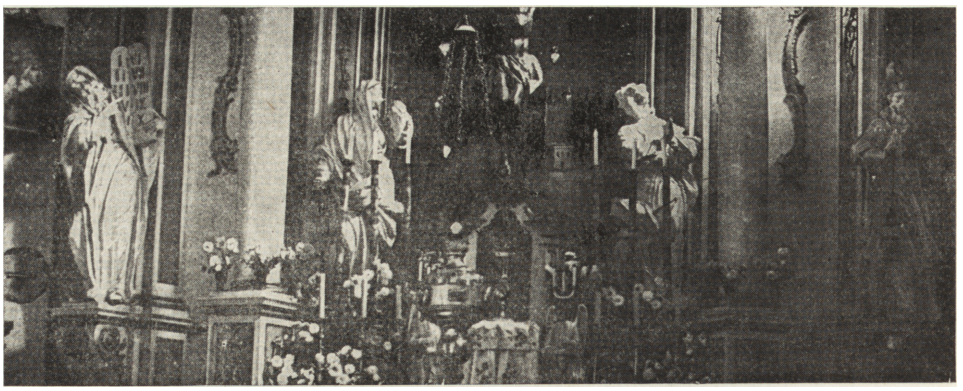


Ryc. 27. Sandomierz, kościół Św. Jakuba. Głowa figury św. Jana Chrzciciela

trwały, a niniejszym ujawnione, wzbogaciły obraz polskiej plastyki rokokowej.

Należałoby jeszcze zakomunikować o istnieniu rzeźb figuralnych niewątpliwie dłuta Macieja Polejowskiego w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu. Jest to zespół trzech figur: znakomity, pełen dramatycznego wyrazu krucyfiks oraz dwaj aniołowie (pozbawieni skrzydeł) w pozach adoracyjnych, pochodzący z nie znanego nam dzisiaj kościoła na terenie die-

drewnianego, konsekrowanego w 1756 r., z fundacji Józefa Opalińskiego, wojewody wołyńskiego i starosty sandomierskiego. Wizytacja biskupia z 1764 r. stwierdza istnienie trzech ołtarzy, ambony i organów (Archiwum Archidiecezjalne w Krakowie, sygn. 51, *Acta visitationis ecclesiarum in archidiaconatu sandomieriensi*, k. 104, 105; *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, t. V. Warszawa 1884, s. 916).



Ryc. 28. Majdan Kolbuszowski, kościół parafialny. Figury w ołtarzu głównym

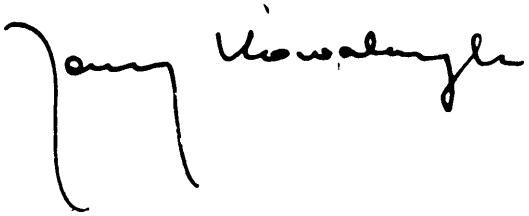


Ryc. 29. Majdan Kolbuszowski, kościół parafialny. Figura św. Jana Ewangelisty

cezji [71]. Ekspresyjno-mistyczny charakter krucyfiksu zbliża go do krucyfiksu z Krasnegostawu.

Zakończenie. Późniejsze badania może pozwolą na znalezienie dokładnych dat wykonania omówionych dzieł w Opatowie, Sandomierzu i Majdanie Kolbuszowskim. Nie wszystkie one musiały powstać w czasie pobytu Polejowskiego w Sandomierzu z okazji realizacji wielkiego zamówienia dla kapituły. W każdym razie trzyletni pobyt sandomierski i realizacja przez Polejowskiego dzieła w kolegiacie miały poważne konsekwencje artystyczne dla sztuki tego regionu. Nowe piękne ołtarze wystawione w czołowej świątyni wojewódzkiego miasta i archidiakonatu stały się wydarzeniem artystycznym, które zaważyło na dalszym rozwoju rzeźby i snycerki kościelnej w ostatniej ćwierci XVIII i w początku XIX stulecia, wydatnie przedłużając żywot form rokokowych w sztuce tej prowincji. Przez długie lata snycerze sandomierscy będą niedwuznacznie nawiązywać do rzeźby figuralnej i motywów dekoracyjnych Macieja Polejowskiego. Ten rzeźbiarz lwowski stał się autorem bezsprzecznie najlepszych dzieł plastyki rokokowej na terenie Ziemi Sandomierskiej; dzięki niemu rzeźba rokokowa na tym terenie przeżywa w latach siedemdziesiątych XVIII wieku swoją drugą młodość i staje się tu jeszcze przez długi okres czasu stylem panującym. Umiejętnie skomponowane wyposażenie rokokowe kościoła w Trójcy, do złudzenia naśladujące formy Polejowskiego, powstało ok. 1790 roku, a wzorowane z kolei na nim rokokowe wyposażenie snycerskie kościoła parafialnego w Bidzinach wykonano dopiero w pierwszych latach XIX stulecia (chór muzyczny nosi datę 1811 r.). Przykłady można by mnożyć. Mimo woli nasuwa się przypuszczenie, że po powrocie Polejowskiego do Lwowa pozostał w Sandomierzu przynajmniej jeden z jego uczniów, wierny zasadom sztuki mistrza. Drugim możliwym wariantem jest przyuczenie się miejscowych snycerzy przy pracach nad wyposażeniem kolegiaty sandomierskiej.

Ale rozważania te odłóżmy już może do innej okazji.



[71] Dyrektor muzeum, ks. dr Edward Górski, nie zdołał ustalić na moją prośbę bliższej proweniencji wspomnianych dzieł. Chciałbym na tym miejscu uprzejmie podziękować ks. dr Górskiemu za łaskawe skolacjonowanie przytoczonych w aneksie wypisów archiwalnych.

ANEKS

O PRACACH NAD WYPOSAŻENIEM RZEŹBIARSKIM I MALARSKIM KOLEGIATY SANDOMIERSKIEJ W LATACH 1770—1777

Archiwum Kapitulne w Sandomierzu. *Acta capitulorum venerabilis Capituli Sandomieriensis*, t. III, 1744—1782.

s. 644 *Altaria* 12 V 1770

Ad decorem, ejusdemque in hac ecclesia accommodam proportionem duo altaria in loco (in quo nunc consistunt S-ae Magdalenae et S. Trium Regum) siquidem ex legato Ligęziano comparanda veniunt, quatenus artis sculptoriae faber Leopoli conducatur, ex ejusque ordinatione materialia necessaria praeparentur Ill-ris Canonicus Kochański suae sollicitudini commissum habet.

s. 660 *Altaria* 10 IX 1770

Quoniam ex legato Perillustris olim Ligęza Archidiaconi duo altaria collateralia comparanda de novo veniunt ad proportionem adornationis totius ecclesiae etiam reliqua sex ad columnas templi construenda esse censuit Insigne Capitulum, habitisque idaeis eorundem altarium per Nobilem Polejowski Statuarium Leopoliensem confectis, cum eodem statuario sumptibus Capituli conducendo intuitu aedificationis horum altarium Ill-ri Canonico Kochański contractus conscribendi pro pretio moderato cum omnibus minutioribus attinentiis potestatem dedit. Pro quo opere conficiendo expensae ex praedicto legato contribuentur reliquum massa Capituli supplebit, ad quem effectum ut materialia tempestive convehantur ad villam Turbia est conclusum.

s. 669 *Adornatio capellae et ecclesiae* 16 II 1771

Illustris Canonicus Kochanski testamenti Perillustris olim Ligęza Archidiaconi executor, et ad continuationem adornationis Capellae, ac ad comparationem altarium in ecclesia novorum reliquorumque decorum a Capitulo delegatus, retulit conscripsisse se contractum cum Nobili Polejowski artis statuariae magistro intuitu constructionis octo altarium ex materialibus Insignis Capituli designatamque ipsi summam duodecim millium florenorum, quem produxit, de ulteriorique decore capellae ordinari postulavit. Insigne Capitulum contractum productum approbavit; utque Illustris Delegatus pro adornatione capellae craticulas marmoreas vulgo balustradę marmoream, pro altari in medio pavimenti ex marmore sexagenas decem comparari et conduci faciat eidem praecommisit.

s. 672 *Fabrica altarium* 2 III 1771

Nobili Polejowski statuario, ut ad rationem summae conventae enumerentur mille floreni disponitur.

s. 672 *Adornatio capellae* 16 III 1771

Pro construendis stallis et scamnis in capella adornanda ut ad effectum subministrandorum materialium quercora aliquot exscindantur disponitur.

s. 709 30 V 1772

[Postanowienie kapituły mniejszej o rozdaniu starych ołtarzy z kolegiaty do kościołów parafialnych w Tyrbi, Janikowie, Górach i Grębowie]

s. 710 *Scamna in majori choro* 3 VI 1772

In majori choro ecclesiae huius conspiciuntur scamna vetustate consumpta et summe deteriorata dedecus tam majestuoso loco inferre, proinde ad effectum constructionis novorum ut quantocujus seu asseres sumptibus massa capitularis comparentur et convehantur. Illustris Canonicus Procurator commendatum habet.

s. 751 *Nobilis Polejowski* 9 IX 1772

Ultra pretium pro exst[r]uctione altarium conventum et exolutum ut dicto Nobili Polejowski tam intuitu consolationis, quam laborum et fatigationum ipsius praesertim in conficiendis variis idaeis ornamentum huius ecclesiae respicientibus aurei hungaricales 30 in manus ejus exsolvantur Insigne Capitulum assensit.

s. 752 *Effigies Crucifixi* 9 IX 1772

Intuit translationis Effigiei Crucifixi ex arcu ad majus altare vigor decretorum capitularium toties hac super re repetitorum, ut executioni mandetur, innovatur. Ideoque ad conferendum hoc in negotio cum Nobili Polejowski, quo methodo et arte praedicta translatio possit fieri Illustris Canonicus Procustos deputatur, ut inito cum eodem consilio, quaecunque necessaria ad decorationem altaris hanc Crucifixi effigiem in se continentis adinvenientur, ea, praevia ad capitulum partiale referentia, citra omnem moram comparare non intermittat ad complendum ejus modi opus tot decisionibus conclusum.

Scamna

Ulteriori curae, dexteritali, et sollicitudine Ill-ris Canonici Kochański scamnorum in majori ecclesiae navi reaedificandorum necessitas insinuatur.

Altaria nova

Altaria nova non tantum decore suo verum aliis per maxime et indispensabiliter commoditati Missas celebrantium opportunis destituta requisitis, ut ante omnia portatilibus et gradibus marmoreis bene firmatis instruantur, Illustris Procurator curam et vigilantiam suam impedet.

s. 753 *Capella Sanctissimi* 9 IX 1772

Ad tractandum cum Nobili Polejowski intuitu statuae novae cum postumento extruendae, ac circa capellam SS-mi et regione statuae altare S-ae Annae condecorantis ad proportionem constituendae, an allatura sit decus ecclesiae nec ne deputatur Illustris Canonicus Kochański.

s. 776 *Scamna* 3 VI 1773

Habita certitudine quod scamna iam finita ad ecclesiam hanc brevi convehenda veniunt [...].

s. 784 *Dealbatio ecclesiae* 17 VII 1773

Ad renovandum huius ecclesiae decus, congruum censuit Insigne Capitulum quatenus abintro chorus uterque impensis massae communis dealbetur. Circa quam dealbationem omnino effectuandam ut Perillustris Canonicus Procurator cum Italis artis muratoriae magistris tractet, componat, pretium non tamen 40 hungaricales excedens per eos determinari et constitui efficiat deputatus est.

s. 785 *Altaria et scamna* 31 VII 1773

Ad revidendas omnes manufacturas recenter per Nobilem Polejowski extructas et elaboratas, deputatur Illustris Canonicus Kochański cum assistentia Admodum

Reverendi in X-to Patris Josephi Karsznicki Seminarii Clericorum saecularium regentis Societatis Jesu invitandi, idaeas artium huiusmodi perbelle noscentis. In quibus si omnis adinvenietur proportio, in supplementum pretii conventi et exsoluti, eidem Nobili Polejowski aurei hungaricales 20 titulo consolationis ex massa procuratoriae determinantur exbursandi.

s. 792 *Icones chori minoris* 9 IX 1773

Imagines mysteriae Nativitatis et Circumcisionis Christi Domini praestantissima arte expressa praeseferentes vetustate tamen attritas et laceratas ne ex integro decus suum amittant reparari, nova pictura adornari, in suis locis servata omni loci proportione reponi facere Illustris Canonicus Procustos promptitudinem suam amore huius ecclesiae sponte obtulit.

s. 860 *Altaria nova* 9 IX 1774

Circa coordinationem imaginum nuncprimum depingendarum et conducendarum, quae et in quo altari collocati debeat vigor generalis partiali capitulo reservatus est.

s. 862 *Altaria nova* 8 X 1774

Pictura et deauratione duorum altarium sub choro musices consistentium finita, conventionem cum pictore circa condecorationem reliquorum Insigne Capitulum [...] rationabiles ulteriori tempori reservavit et tantis persuspendit.

s. 903 *Altaria nova* 9 IX 1776

Intulit Ill-ris Canonicus Kochański aliquam ex contractu cum Nobili Michnicki pictore dudum inito et conscripto circa adornationem altarium signanter vero et reductione Monetae enatam esse praetensionem, quam sibi idem pictor bonificari exposcit. Insigne Capitulum eo attento, quod se, paciscendo, contentarum obtulit constituto quanto standum esse contractui censuit et adinvenit, respiciendo solum modo illius exactitudinem, et aliqualiter eam praemiando, titule consolationis ei viginti hungaricales, et quidem per medium nunc, per alterum medium tunc, cum opus odornationis praeattactorum altarium exintegro compleverit consignandos esse ex benignitate sua indulsit.

s. 908 *Decoratio altarium* 14 XII 1776

Pro deauratione nonnullarum sculpturarum, ac accommoda decoratione Imaginis Crucifixi Domini Nostri Jesu Christi, quam nonnullarum particularum ultra contractum adventitiarum, et eius contextu non comprehensarum, nec non titulo decessus in auro Nobili Michnicki artis pictoriae magistro, fine compensandi laboris et aliqualis consolationis aurei triginta designati sunt.

s. 911/912 *Icones ad altaria nova* 18 I 1777

Retulit Ill-ris Canonicus Procustos significatum sibi esse a Romae hujus collegiatae decano, quod Romae ad praesens depinguntur imagines ad omnia altaria noviter constructa inferius ad mensas collocandae. Ut proinde effigies Miserentis Domini Nostri Jesu Christi gratiosa non iam in compardimento consulto ad id compacto at deaurato prout paulo ante projectatum, sed ad altare Beatissimae Virginis Mariae et regione altaris Sanctae Annae situm ad supremam condignationem elevetur ordinatum.

РАБОТЫ МАЦЕЯ ПОЛЕЁВСКОГО НА САНДОМЕЖСКОЙ ЗЕМЛЕ

Во второй половине 18 столетия на территории Сандомежской земли работали художники, вышедшие из двух выдающихся центров искусства: Кракова и Львова. Контакты с Краковом имели большие традиции, появление же львовских артистов было новым явлением. В период рококо Львов являлся крупнейшим центром ваяная Речи Посполитой. Проявлением влияния львовского центра являлась деятельность Мацея Полеёвского (ум. около 1795 г.), выдающегося скульптора и архитектора. В 1770 г. ему было поручено проектирование и выполнение алтарей в стиле рококо в сандомежской коллегиате (договор о выполнении 8 алтарей из дерева был заключен между 10 сентября 1770 г. и 16 февраля 1771 г.). Работа была закончена в середине 1773 г.; дополнительно были изготовлены 4 отдельно стоящих фигуры, дубовые скамьи для нефов и миссионерской капеллы и другие, более мелкие предметы.

Вероятно в годы пребывания Полеёвского в Сандомеже (1770—1773) были выполнены фигуры для костела Марии Магдалины в Сандомеже (в настоящее время находящиеся в костеле св. Якуба) и скульптуры главного алтаря в костеле бернардинцев в Опатуве. Из-под его резца вышли также, вероятно, фигуры главного алтаря приходского костела в Майдане-Кольбушовском.

Работа Полеёвского в сандомежской коллегиате подтверждается полностью архивными источниками. Упоминания о работе в сандомежской коллегиате и в Опатуве содержатся также в одном из писем Мацея Полеевского.

В данной статье проводится детальный анализ интерьера сандомежской коллегиаты, при оформлении которого проявился в полной мере архитектонический талант Полеёвского (его достижения в области скульптуры были известны и ранее). Стройные пропорции алтарей гармонируют с вертикальными колоннами готического храма. Для того чтобы длинный готический неф сделать более компактным, художник применил обратную перспективу: по мере приближения к пресвитерии алтари становятся все выше и шире. Перспективы нефов завершаются скульптурами. С этой целью в угловых частях боковых нефов установлены олицетворения Экклезии и Синагоги, соответствующие аллегорическим скульптурам, размещенным в алтарях у радугообразной арки. Фигурным скульптурам Полеёвского свойственны все отличительные особенности львовской скульптурной школы, в первую очередь характерная кристаллическая моделировка складок одеяний, легкость и экспрессия положения тела и рук и настроение мистическо-экстатической эротики. Композиционная схема алтарей обнаруживает некоторую зависимость от немецких графических образцов Ф. К. Габерманна. Этим объясняется, повидимому, родство между алтарями Полеёвского и южно-немецкими алтарями (Оттобейрен, Фирценгейлиген). Скульптуры в костеле св. Якуба изображают двух святых-покаявшихся грешниц (вероятнее всего Марию Магдалину и Марию Египтянку) и святого Иоанна Предтечу в оригинальной иконографической трактовке (с собственной головой на блюде). Среди скульптур главного алтаря костела бернардинцев в Опатуве обращают на себя внимание прекрасной моделировкой фигуры св. Бонавентуры и благоговеющих ангелов. В Майдане-Кольбушовском особенно близка манере Полеёвского статуя первосвященника Аарона.

Деятельность Мацея Полеёвского на сандомежской земле являлась лишь одним из эпизодов его богатого творчества, но тем не менее имела большое значение для развития искусства в этом районе. Новые, прекрасные алтари, установленные в главном храме воеводского центра и архидьяконата, привлекли

всеобщее внимание. Несмотря на то, что эти алтари появились в эпоху позднего рококо, они все же оказали влияние на местных скульпторов и резчиков, благодаря чему стиль рококо в церковном искусстве этого района просуществовал вплоть до начала XIX в.

THE WORKS OF MACIEJ POLEJOWSKI IN THE SANDOMIERZ DISTRICT

In the second half of the 18th century the artists from two noted artistic centres, Cracow and Lwów, were active in the Sandomierz district. The links with the Cracow centre had already had a long tradition there; the coming of artists from Lwów, on the other hand, was a new event. During the Rococo period Lwów was the most influential centre of sculpture in Poland, and the activity of Maciej Polejowski (d. about 1795), a gifted sculptor and architect, was a fine example of the expansion of the Lwów centre. In 1770 Polejowski was called to design and execute some Rococo altars in the Collegiate Church in Sandomierz (eight wooden altars were commissioned from him between September 10, 1770 and February 16, 1771). The work, completed by the middle of 1773, also included four free-standing figures, oak pews for the aisles and mansionary chapel, and a number of smaller carvings.

It may be assumed that during his stay in Sandomierz (1770—1773) Polejowski also executed some figures for the Church of Mary Magdalene in Sandomierz (now in the Church of St. James) and the sculptures on the high altar in the Bernardine church in Opatów. He may also be credited with the altarpiece in the parish church at Majdan Kolbuszowski.

Polejowski's activity in the Sandomierz Collegiate Church is well documented in archival records. The artist himself mentions in one of his letters his works in the Sandomierz Collegiate Church and in Opatów.

The present article gives a detailed analysis of the appointments of the Sandomierz Collegiate Church, where Polejowski came to be known not only as a gifted sculptor but also as an accomplished architect. He adjusted the slender proportions of the altars to the vertical pillars of a Gothic church and applied reverse perspective to make the Gothic interior more compact. As he approached the chancel, he designed higher and more extended altars. He closed the vistas of the aisles with statues. Accordingly, in the corners of the aisles he placed the personifications of Ecclesia and Synagogue, corresponding to the allegorical figures on the altars by the rood screen.

Polejowski's figural sculptures have all the qualities of the Lwów school of sculpture; first of all, they are characterized by a typical clear modelling of the drapery, by the lightness and expressiveness in the composition of the whole figure and in the arrangement of hands, by the atmosphere of mystical and ecstatic eroticism. The composition scheme of the altars reveals certain dependence on F. X. Habermann's German graphic patterns, hence the similarities between Polejowski's and south-German altars (e. g., Ottobeuren, Vierzehnheiligen).

The sculptures in the Church of St. James in Sandomierz represent two holy penitents — most likely, Mary Magdalene and Mary of Egypt — and St. John the Baptist in an original iconographic conception, with his own head in a bowl. In the altarpiece in the Bernardine church in Opatów worthy of note are the perfectly modelled figures of St. Bonaventure and the adoring angels. At Majdan Kolbuszowski very much in Polejowski's style is the statue of the high priest Aaron.

The activity of Maciej Polejowski in the Sandomierz district was of episodic character in his rich creative career, none the less his works were of great importance for the art of that district. The setting-up of new beautiful altars in the principal church of the capital of the province and archdeaconry became an artistic event on a large scale. Despite the fact that Polejowski's activity fell on the period of late Rococo, it had great impact on the local sculptors and carvers thus contributing to the prolongation of Rococo style in sacral art of that district up to the beginning of the 19th century.